

1/1956

# Akzente

ZEITSCHRIFT  
FÜR  
DICHTUNG

CARL HANSER VERLAG MÜNCHEN

## AKZENTE

*herausgegeben von Walter Höllerer und Hans Bender*

HEFT I · JANUAR 1956

|  |    |
|--|----|
| ELISABETH LANGGÄSSER · Licht im Februar .....  | 1  |
| PAUL ALVERDES · Ludens. Emil Strauß zum 90. Geburtstag ....                          | 8  |
| CYRUS ATABAY · Drei Gedichte .....   | 11 |
| THEODOR HEUSS · Dank an Marie-Luise Kaschnitz .....                                  | 14 |
| MARIE-LUISE KASCHNITZ · Darmstädter Rede .....                                       | 19 |
| WALTER HÖLLERER · Von Menschen, Horn und Steinen .....                               | 22 |
| ERNST KREUDER · Wasserlinie der Zeit .....   | 27 |
| PETER HUCHEL · Zwei Gedichte .....   | 29 |
| ZUM MODERNEN DRAMA   |    |
| MARIANNE KESTING · Sprechtheater und Schautheater .....                              | 37 |
| VOLKER KLOTZ · Sprechtheater mit epischen Zügen .....                                | 43 |
| ELISABETH BROCK-SULZER · Überlegungen zur schweizerischen<br>Dramatik von heute..... | 49 |
| ERICH FRIED · Zwei Gedichte .....  | 52 |
| RICHARD HEY · Thymian und Drachentod · Aus einem Drama                               | 60 |
| PETER HÄRTLING · Fahrt .....   | 67 |
| RUTH REHMANN · Der Gast .....  | 70 |
| HANS SCHWAB-FELISCH · Schelme und Hochstapler .....                                  | 85 |
| ARMIN MOHLER · Albin Zollinger, ein vergessener Lyriker ....                         | 90 |
| Anmerkungen .....  |    |



ELISABETH LANGGÄSSER  
LICHT IM FEBRUAR

WAHRHEIT ohne Scheinen,  
Alles ist noch klar,  
Strömend von dem reinen  
Licht im Februar.

Fülle der Figuren,  
Kronen und Geäst,  
Ferne die Lemuren,  
Leer ist noch das Nest.

Anbeginn der Worte,  
Zeichen, froh und still,  
Urkristall der Worte:  
Buschlabee, Tripstrill.

Ehemals und Immer  
Hörnen durchs Revier,  
Eingedenk und Nimmer-  
Haimonskinder vier.

Geisterhafter Wonnen  
Unterstücktes Spiel,  
Jede kaum begonnen,  
Alle schon am Ziel.

PAUL ALVERDES · LUDENS  
Emil Strauß zum neunzigsten Geburtstag

LUDENS, der Spielende, heißt nach seinem Hauptstück *homoludens* der Band *Erinnerungen und Versuche*, den Emil Strauß in seinem neunzigsten Jahr der Öffentlichkeit übergibt. Es ist ein Stück Lebensgeschichte, in dem er, nach einiger Auskunft über Heimat und Jugend und über sein brasilianisches Abenteuer, von fünf Jahren einsiedlerischen Lebens auf dem Guggenbühl über dem Bodensee berichtet. Eine Bretterhütte, durch deren Klinzen der Wind pfiff, viermal fünf Meter im Geviert, ein Satz Obst- und Nußbäume, ein Rebengang vor der Tür und auf ein paar Terrassen die Beete für Bohnen, Erbsen, Kartoffeln und Rüben mit einer Quelle nahebei, sie zu gießen, das war die Welt, in der er mit dem einfachen Leben Ernst zu machen gedachte. Freilich läßt es sich anders an, als die unter diesem Titel so verlockend beschriebene und so berühmt gewordene Schilderung einer sentimental Abseitigkeit. Denn hier gibt es keinen Kamin für Träumereien und keine ausgewählte Bücherei und auch sonst nichts von Sommerfrischen-Komfort, weder drinnen noch draußen, sondern dies ist wirklich einmal einfaches Leben, verdammt einfach, könnte man sagen. So gut wie alles, was dieser Ludens dazu bedurfte, mußte er selber mit saurer Mühe aus dem Boden ziehen, Wasser wollte geschleppt, Brennholz zersägt, die Erde gehackt und das Ungeziefer bekämpft werden und zwischendurch war der Baufälligkeit des Quartiers abzuhelpfen. Überdem blieb er von den wütenden Anfällen einer verschleppten Krankheit gepeinigt, denen er ebenfalls mit einfachen Mitteln eigener Verordnung beizukommen suchen mußte. Da blieb für die schriftstellerische Arbeit meist nur die Nachtstunden bei dem Licht der Kerze. Dennoch entstand damals vieles von dem, oder doch in wesentlichen Teilen und einstweilen wieder abgelegten Fragmenten, was ihn später berühmt machen sollte, – der *Engelwirt*, *Freund Heinrich*, das Riesenspielzeug, die *Geschichten der Menschenwege* und *Don Pedro*, das Drama der männlichen Leidenschaft, das er rückblickend das ihm wichtigste Werk genannt hat. Vieles andere, wie ein *Roman Die gute Haut*, aus dem nur das Anfangskapitel *Lorenz Lammerdie* der Erhaltung für wert befunden wurde, ward dem Ofen übergeben.

Denn Emil Strauß, wir erfahren es abermals aus dem Ludens, ist teilebens auch sich selber ein unbequemer und wohl mehr als das, ein angebärdiger und unbändiger Mensch gewesen. Die Empfindlichkeit und Hochfahrenheit, oder besser Hochgemutheit und die Unerbittlichkeit nicht nur gegen andere sondern gegen die eigene Person, die so vielen seiner Gestalten das unverwechselbar Straußische verleiht, zuweilen bis zur Befremdung nicht nur der auf das Glatte und Bekömmliche versessenen Leser, sie müssen zu seinem eigensten Wesen gehört haben. Ludens? man meint den Alten ironisch lächeln zu sehen. »Schon seit jungen Jahren weiß ich mich als eine Gesellung zweier sich aneinander reibender, aneinander entzündender, einander verwünschender Gemüter, eines scharfen, jähren, unbesonnen ausbrechenden und eines selbstlosen, empfindsam nachgiebigen, ausgleichenden, das sich vermöge eines leisen Humors erträgt... Ein Ausgleich ist mir nicht gelungen.«

Damals auf dem Guggenbühl scheint er ihm auch mit der Umwelt nicht gelungen. Ein unerquicklicher Zusammenstoß mit aufgehetzten Einheimischen, die es dem zugereisten »Rübezahl«, zugereist gar aus Preußen, einmal eintränken wollten, und seine Folgen scheinen ihm die Einsiedelei endgültig vergällt zu haben. Noch fünfzig Jahre herach, – denn diese Erinnerungen sind erst 1945 nach dem Zusammenbruch niedergeschrieben, – fühlt man etwas von dem Abscheu und dem kohlhaasischen Trotz in ihm nachbeben, mit denen ihn die Niedertracht und das ihm angetane Unrecht erfüllten. Zugleich aber erzählt er es mit einer Klarheit und Anschaulichkeit und einer untrüglichen Erinnerung, als sei es erst gestern gewesen.

Andre Stücke von Strauß reichen noch wesentlich weiter zurück, in Zeiten, an die nur sehr wenige unter den Lebendigen noch ein Gedenken bewahrt haben können. Als er in Berlin studierte, machte der alte Moltke noch seine einsamen Spaziergänge durch den Tiergarten: »wie in farbiges Gespenst in seiner faltenschlagenden, von Rot leuchtenden Uniform, ... mit weitgeöffneten Augen vor sich hinsinnend, unbewußt eine kleine Hand in faltigem Handschuh an die Mütze hebend«, oder es war »der riesigen Wucht des berittenen Bismarck« zu begegnen. Auch dem jungen Kaiser, der ihn eben entlassen, ist einmal eine Szene gewidmet, in der er keine erfreuliche Rolle spielt, in den gebrannten Kindern seiner jüngeren Zeit mehr als unbehagliche Erinnerungen an ein anderes

fatales Augenrollen erweckend. Das dichterisch schönste und geschlossenste Stück des Bandes Ludens aber bleiben die Ersten religiösen Eindrücke, niedergeschrieben 1912 als Antwort auf eine Umfrage. Damals war er in den Vollbesitz der sprachlichen Mittel gelangt, um den er sich so lange und so unnachsichtlich gequält. Es ist jene geheimnisvolle Vereinigung von äußerster Präzision, von genauester Deckung des Gegenstandes mit dem Wort und von prangender Anschaulichkeit mit Duft und Wohllaut, von scharfem Licht und von Dämmergrün des Waldes und des Wassers, wie sie den Meister der deutschen Prosa oft so unnachahmlich und so unübersetzbar zugleich ausmacht. Man begegnet ihr unter den Lebenden bei Carossa, von den Jüngeren bei Strauß, Landsmann Gerd Gaiser. Einen bestrickenden frühen Versuch in dieser Art stellt die Wassermusik des Stückes »Orgie« dar, den Strauß glücklicherweise der Aufnahme in diesen späten Band für wert befunden hat. Hernach begegnet man dieser verzaubernden Macht überall die Sprache immer wieder in seinen Schriften. In dem Kapitel des kleinen Doppelromans Der Spiegel, wo die wahnsinnigen Schwestern im Narrenhaus selbstdritt aus der Zauberflöte singen, erhebt sie sich auf einen Rang, der in der ganzen deutschen Prosa überhaupt nur in ihren glücklichsten Augenblicken erreicht worden ist.

In den Ersten religiösen Ereignissen die Reaktionen, die für uns längst in das Sagenhafte entrückt sind, vom Ausbruch und dem Verlauf des Siebziger Krieges. Emil Strauß ist damals ein Mädel von vier Jahren gewesen. Aber so untrüglich genau wie den Strohhut mit dem Kinnband, ohne den ein ordentliches Kind damals eben nicht auf die Gasse entlassen wurde oder den geliebten Schubkarren tiefblau und tiefrot lackiert, der sich nur mühselig die Staffeln zur väterlichen Tür hinaufzerren ließ, so genau hat sein Gedächtnis die unerbare innere Erregung bewahrt, mit der sein kleines Herz, als »Il s'isch Krieg! Hurrah!« gerufen wurde, zum ersten Male mit anderen Herzen zusammen schlug. Damals, sagt der Sechszundvierzigjährige rückschauend, damals sei geboren worden, was er als Religion empfinde. Ein befremdendes Wort zunächst, für die Generationen jedenfalls, denen mit dem Zusammenschlagen von Herzen und der Erhelligkeit von Überzeugungen so wenig überzeugende Erfahrungen beschieden bleiben. Strauß selber läßt es auch nicht bei dem einen wecken sein Bewenden haben. Das andere geschieht dem Kind

ner für sein Begreifen kosmischen Erfahrung: dem Erleben des ersten Schnees. Zusammenfassend: »Das waren die ersten weckenden Schauer der Allverwebtheit, die ersten offenbarenden Blitze in das dämmernde Bewußtsein: vor dem ersten Schnee ein Staunen, Schauen und Ahnen, Zittern und Dehnen; im Kriege die in allen Farben von Freude, Schrecken und Schmerz zitternde Entzückung des Kampfes um Behauptung und Überwindung- im metaphysischen Sinne; das Kind mußte ja nichts von vorher und nachher, von Gründen und Zielen, eine »unerfahrene« Seele war nur erst der reinsten Essenz des Volkswillens, des Weltwillens zugänglich.«

Abermals wird sich hier eine Generation, aus der Zeitkritiker von der Art Aldous Huxleys hervorgegangen sind, befremdet fühlen und sich auf eine Gleichsetzung des Volkswillens mit dem Weltwillen nicht einlassen wollen. Für sie wird sich schwerlich widerlegen lassen, was er zu Psychologie der Massen und zu den ihnen eigentümlichen Psychosen auszuführen hat. Aber man wird Straußens Wort gleichwohl ernst nehmen und für ihn gelten lassen müssen. Huxley und seine Gleichen als politischen Denker geht es nur noch um eine leidlich erträgliche Einrichtung der Menschheit schlechthin auf einem unter dem verwandelten Zeitalter von Grund auf verwandelten Planeten, in der täglich furchtbarer begründeten Sorge um ihr nacktes Weiterleben. Es gehört allmählich nicht mehr besonders viel dazu, dieser Sorge alle übrigen als untergeordnet zu erkennen. Allein man kann deswegen noch nicht von völkischer Tölperei reden, wie es zu hören gewesen, wenn für Strauß diese Sorge eigentlich noch gar keine sein konnte, und wenn ihm die Behauptung und die Einrichtung des eigenen Volkes ein so glühendes und zuweilen so ausschließliches Anliegen war. Sie ist es auch für den Thomas Mann der Betrachtungen eines Unpolitischen gewesen, und zwar mit den besten Gründen des Zeitalters und mit dem besten Gewissen. Der damit zusammenhängende unabdingte Wille zu einer Lebensreform, mit dem Strauß es sich selber und so vielen seiner Gestalten und damit zuweilen auch seinen Lesern schwer machen lassen hat, hat aber ebenso wenig mit der Eigenbröckerei von Kohlrabi-Aposteln zu schaffen, wie es ebenfalls mißverstanden worden ist. Man findet nirgends eine so hohnvolle Absage daran als in den Auftritten mit dem Körner speisenden Bruder Imanuel Siegentop im Riesenspielzeug. Was eigentlich gewollt war, ist aus ein

paar einfachen Worten der Zentralfigur dieses Romans am bündigsten zu erfahren: »Klauen in die Erde zu setzen, im Lande festzuwachsen an ein Stück Lebenswille des Volkes und für dessen gesunde Entwicklung zu arbeiten«. Mit diesem Vorsatz folgt Haugh, in dem wir unschwer allerhand von Straußens eigenem Wesen wiedererkennen, dem Ruf seiner Freunde, sich an der Verwirklichung ihres alten Traumes zu beteiligen. Es ist der Traum »von einer Niederlassung geweckter Leute mitten im Lande, von körperlicher Arbeit, einfachem Leben, gemeinsamem Studium der Dinge, von der Bildung eines überpersönlichen, überparteilichen, eines volkspersönlichen Gestaltungswillens, von der Wirkung auf die Umgebung durch Mitwirkung am großen Schicksal«. Ein Traum, wie man sieht, nicht zum ersten Mal in unserer Literatur geträumt und nicht von der Art, die seinen Träumern Chancen machen müßte. Mochte der Versuch mißlingen, versucht mußte werden, denn das Alte war vergangen, und nun »ein anderes an die Reihe«.

Emil Strauß hat diesen Versuch mit der ihm eigenen Unbedingtheit und Unerbittlichkeit zweimal unternommen, denn auch das Riesenspielzeug ist wie das späte Fragment vom Homo ludens ein Stück Selbstgeschichte. Am Ende hat er dann still in Freiburg gehaust, keine Klauen in der Erde, sondern den Bleistift in der Hand, mit dem er, an den Rücken ausgestreckt, denn ein Leiden machte ihm seit Jahrzehnten das Schreiben in keiner anderen Lage mehr möglich, in einer bis an den heutigen Tag wunderbar klaren und sicheren Schrift Arbeit um Arbeit zu Papier brachte. Er war schon achtzig, als ihn das allgemeine Schicksal noch einmal auf eine bittere Wanderschaft stieß. Es war als sollte ihm wirklich nichts geschenkt werden, wie er sich und seinen Gestalten auch nie etwas geschenkt haben wollte. Denn auch dieses Nichtschenken und Nichts geschenkt Bekommen gehört als ein eigentliches Straußisches Element zu ihrem Wesen. Bei manchem, wie dem Engländer etwa, erscheint es als pure Störrischkeit. Aber so und nicht anders ist diese unvergeßliche Figur einer der wenigen echten Volkserzählungen unserer Literatur durch Schuld und Sühne zu führen. Bei anderen erhebt sie sich zu einer gnadenlosen Unbedingtheit der Ansprüche, die eigene und die ihr zugeordnete Person, ein Grundthema, das in der frühen Erzählung Der Lauf zum ersten Male und gleich mit Todesgewalt angeschlagen wird. Fortan wird es immer erneut abgewandt

haurig im Skorpion, lieblich-wehmütig im Baptist, wunderlich auf-  
ässig im Befund und am ergreifendsten wohl im Gartenaere. Man hat  
Strauß angemerkt, daß er es nicht mit der Religion habe, oder doch  
nigstens kein Christentum, und er hat sich unmißverständlich  
anherortes darüber ausgelassen. Aber gerade ihm, nämlich dem  
ichter in ihm, ist mit diesem Gartenaere eine der überzeugendsten  
estaltungen einer wahrhaften anima christiana gelungen.

Was bleiben dagegen Meinungen und Ansichten? In seinem oft ver-  
weifelten Graben und Wühlen nach dem Sinn des Lebens hat Strauß  
ber ihnen zwar oftmals mehr Raum gelassen, als es seinem hohen  
ormverstand recht sein mochte. Aber er zahlte den Preis, der nun  
nen Gestalten hier und da ärgerlich oft das Anheben, Fortfahren  
d das Sich hören lassen aus Herzensgrunde verstattete. Aber auch  
enn ein Dichter von Straußens Range ihnen das Wort in den Mund  
gt, Ansichten und Meinungen, und je genauer sie sich auf eine zeit-  
nössische Gegenwart außerhalb des eigentlichen Gedichtes beziehen,  
wandeln sich und vergehen, wie der Tag sich wandelt und vergeht,  
m sie gelten, und am Ende sind sie gleichgültig geworden. Schiller  
t sich in dem Entwurf eines Briefes an Fichte in diesem Zusammen-  
ng geäußert. Es steht noch einmal hier, denn eine würdigere Huldi-  
ng auch für den homo ludens Emil Strauß als in seiner abschließen-  
n Feststellung wollte sich nicht finden lassen.

»Schriftsteller, deren Wert nur in den Resultaten liegt, die sie für  
n Verstand enthalten, auch wenn sie hierin noch so vorzüglich  
ären, werden in demselben Maße entbehrlich, als der Verstand ent-  
eder gegen die Resultate gleichgültiger wird oder auf einem leicht-  
en Weg dazu gelangen kann: dahingegen Schriften, die einen von  
em logischen Gehalt unabhängigen Effekt machen und in denen  
h ein Individuum lebend abdrückt, nie entbehrlich werden und ein  
vertilgbares Lebensprinzip in sich enthalten, eben weil jedes Indivi-  
um einzig und mithin auch unersetzlich ist.«

CYRUS ATABAY · GEDICHTE  
GOBELINS

ZUSAMMENHÄNGE des Fabelreichs  
zogen mich fort.

Unerkannt erging ich mich  
auf seinen Pfaden:

Gobelins aller Offenbarungen voll,  
Windspiele, Pferde, Brunnen  
und die blankblättrige Ruhe der Haine.

Die Tarnkappe verbirgt den Freischärler  
der im eigenen Alexanderreich  
die Bilder ordnet  
von den Raubzügen der Augen.

**T**AGE, Tage  
wilde Tauben der Vergänglichkeit!  
Ach, Mohn und Ähren  
und was sonst noch der Sommer  
im Schilde führte,  
sank in die Abschiedstruhn.

An einem solchen Tag,  
wenn du Boote siehst,  
die über Meere fahren,  
dann tragen sie deine Asche  
und du hältst sie nicht mehr zurück.

## AUFBRUCH

I M April war's,  
Salzgeruch durchwehte den Raum,  
das Meer schickte seine prunkenden Gesandten  
an die Schwelle,  
das Ansinnen der Wogen riet zur Reise  
ins Land der grünen Dome.

Aprils herbes Halali verkündigte die Jagd:  
wirf dich dem Unstillbaren hin –,  
die Himmel beweinen deinen Tod  
wie Niobe.

THEODOR HEUSS  
DANK AN MARIE-LUISE KASCHNITZ

GEEHRTE, festliche Versammlung! Man hat mir das Recht eingeräumt, als erster Marie Luise Kaschnitz die Glückwünsche auszusprechen, und dieses Recht wird zum Vorrecht, zur Pflicht des Dankes. Es ist nicht meine Aufgabe, das zu erörtern oder zu paraphrasieren, was Edschmid in einer so intensiven Auseinandersetzung mit Frau Kaschnitz uns eben gegeben hat. Ich will auch nicht den Versuch machen, eine geistig-seelische Beziehung zu konstruieren – denn es wäre, von mir aus unternommen, eine Konstruktion – zwischen Marie Luise Kaschnitz zu dem Mann, dessen Name der Preis trägt, Georg Büchner. Büchner steht in solchem Fall stellvertretend für jedes unmittelbare, unkonventionelle, urtümliche Lichtertum schlechthin.

Und das ist es, was wir in der Begegnung mit ihrem Werk immer wieder erlebt haben. Vielleicht, vielleicht haben wir es uns zu sehr gewöhnt, in Kategorien zu denken und einem geschichtlich umgrenzten geistigen Phänomen in der begrifflichen Bewertung eine gewisse Starre zu geben. Gestern, Usinger wird es verstehen, haben wir während seiner Rede über Schiller mir überlegt, wohin gehört Kaschnitz eigentlich, zur »Klassik« oder zur »Romantik«? Mehr Klassik, weniger Romantik wurde dabei zur Losung. Und unsere erste Reaktion mag wohl sein: sie gehört in die Nachfolge jener Klassik. Sie träumt am Tempel von Sunion, geht, dichterisch erklärend durch Delphis Ruinen, wartet auf der Via Appia. Dort wird in dem antiken Versmaß scheint und ist wohl ihre Seele beheimatet; sie läßt sich von den Versmaßen des Vergangenen tragen. Aber die Fluten des Meeres, denen sie lauscht, schlagen nicht nur an die Rüste von Hellas, von Kalabrien, sie rauschen auch an den Dünen der griechischen Nehrung. Und die Wälder des preußischen Ostens haben eine andere, ihre eigene und doch auch Seelen gewinnende Melodie. Fordern diese, erzwingen sie das romantische Timbre?

Es ist nun nicht so, daß hier nach einer zweckhaft gewählten Theoretik die formale »Technik« gewechselt wird, sondern aus dem Geistes-Sinnenhaften, aus dem Stofflichen heraus tritt die gewisse Form

als Forderung in der Begegnung zwischen Gegenstand, zwischen Mythos, zwischen sinnhaftem Erlebnis an die Dichterin. Wozu möchte nun nicht die »romantischen« Elemente in ihrer Dichtung kennen? Etwa in dem so großartigen als unheimlichen Friedhofsgespräch der »Ehegatten«, das von einer Kraft durchwaltet wird, die ich sie eigentlich nur in Johann Peter Hebels unerhörtem Gedicht »Vergänglichkeit« verwandt getroffen habe.

Es ist aber gut, alles Klischeehafte der Benennungen wegsinken lassen. Denn nur so findet man den Weg zu den Bemühungen, Not dieser Jahre nach 1945, die Transportnot, die Heimatnot, Büro- und Papiernot, selbst das In-der-Schlange-Stehen wird Anruf zur Dichtung, – die Behausungsnot, die Hungersnot als Auftrag in der künstlerischen Form zu fassen, zu bewältigen, zu deuten. Im unmittelbaren Anpacken sind diese Arbeiten wohl Zeitdokumente, Zeugnisse der argen Zeit, aber sie werden durch das Dichterische zu zeitlosen Menschendokumenten und damit werden sie bleibend. Das ist wohl die Stelle, wo man die unmittelbare Verbindung mit Büchnern spüren mag; wie er eine Zeit erlebt und ihr Ewigkeit schenkt. Und dann noch einen kurzen Dank an die Essayistin. Das Buch »Engelsbrücke«, – Edschmid, bewanderter in Rom als ich, hat das schon einiges gesagt –, das Buch nennt sich »Römische Betrachtungen«. Ich weiß nicht recht, das Titel-Fabrizieren ist eine höchst eigentümliche, fragwürdige Beschäftigung. Soll eigentlich der Unterredner anziehen oder ist ihm nicht eine etwas abschreckende Möglichkeit eingebaut. Nun, ich habe das Rezensieren von Büchern vor sechs Jahren aufgesteckt, aufstecken müssen; man ist nicht ganz ungestraft Bundespräsident. Ich würde – sollte ich das Buch rezensieren – es sagen: Rom, diese ungeheure Stadt, geschichtsträchtiger als jede andere und mit einer nie zerbrochenen Kontinuität des herrschaftlichen Seins ab urbe condita, Rom ist wohl der Hintergrund, manchmal vielleicht nur die Kulisse für Begebenheiten, für Reflexionen. Aber in der Mitte Rom ist, ist einfach durch sein Sein, ein *Anspruch* gemeldet. Das sollte ich nicht pathetisieren. Denn da ist ja auch das Rom des hinlaufenden Alltags mit seinen Banalitäten und Trivialitäten und Gleichgültigkeiten, die reizvoll oder töricht sein mögen. Aber es fordert vom reifen Betrachter einen rechten Rang der Betrachtung. Der verhängnisvolle Rezensent Heuss würde wohl eine längere Meditation angestellt haben.

r dieses Buch: Gescheit, hintergründig *und* anmutig, rationale  
chenschaft, sinnende Reflexion *und* heiterer Spielbetrieb.  
Das Mitglied der Akademie möchte in solchen Worten seine  
ckwünschte Huldigung verwahrt wissen.

MIT Lob und Tadel ist es sonderbar bestellt. Der Tadel, die unfällige Kritik, ja selbst die viel gefürchtete Nichtbeachtung rufen in uns eine Menge von Abwehrkräften hervor. Selbstbewußtsein wird gestärkt, man ist doch mehr, als die anderen glauben oder man wird es eines Tages besser machen, so gut, daß andere staunen werden über das verkannte Genie. Die öffentliche Anerkennung hat ganz andere Folgen, sie stimmt uns nachdenklich und kritisch gegen uns selbst und vielleicht ist gerade das ihr tieferer Sinn. Ich jedenfalls habe mir seit dem Tag, an dem Hermann Kasacks freundlicher Brief mich endlich in Athen erreichte, viele Gedanken gemacht. Ich fühlte mich nämlich durch den in Aussicht gestellten Preis in eine besondere Beziehung gesetzt zu dem Mann, dessen Namen er doch nicht zufällig trägt. »Was würde Büchner dazu sagen«, dachte ich, »schon stand er fast leibhaftig vor mir, dieser Riese des Leidens und der Auflehnung – ich hatte ihm Rechenschaft abzulegen – davor schützten mich weder meine wohlwollendsten Leser noch die Deutsche Akademie. Also saß ich in unserm Hotelzimmer zu Füßen der Akropolis in der schweigenden Gegenwart Georg Büchners, des Antiklassikers und Revolutionärs, der gewiß nie das Land der Griechen mit der Seele gesucht hat und der keine Zeit und keine Mittel hatte, ins Ausland zu reisen. Mein eigenes Leben ging mir durch den Sinn, – wie im Gegensatz zu Büchner, nie eine ganz bestimmte Vorstellung davon gehabt hatte, wie man die Weltordnung ändern müßte und nicht einmal den verzehrenden Wunsch, meine eigenen Anliegen dem allgemeinen Wohl zum Opfer zu bringen. In meinem persönlichen Leben hatte ich versucht, das Nächstliegende gut und den mir nahestehenden und nahekommenen Menschen Gutes zu tun, was eine ziemlich leichte und eher dankbare Aufgabe ist. Meine Arbeit erschien mir im Vergleich mit den wenigen Werken des jung Gestorbenen oft als künstlerischen Spieltrieb bestimmt, ein Herumversuchen auf verschiedenen literarischen Gebieten, ich sah keine große Linie, keinen inneren Zusammenhang aus einer unverrückbaren Gesinnung heraus. La poésidelle macerie – die Trümmerdichterin – hatte mich eine italienische Zeitschrift vor kurzem genannt, aber einen Augenblick lang hatte

fast mißfallen, weil mir schien, daß auch in meinen Kriegs- und  
chriegsgedichten weniger das Chaos als die Sehnsucht nach einer  
nen Ordnung wesentlich seien. All meine Gedichte waren eigent-  
a nur ein Ausdruck des Heimwehs nach einer alten Unschuld oder  
Sehnsucht nach einer aus dem Geist und der Liebe neu geordneten  
sein, – in meinen Essays und Tagebüchern, ja auch in meinen Hör-  
elen, die ich durchaus nicht als uneheliche Kinder ansehe, überall  
e ich nur versucht, den Blick des Lesers auf das mir Bedeutsame zu  
ken, auf die wunderbaren Möglichkeiten und die tödlichen Gefah-  
des Menschen und auf die bestürzende Fülle der Welt. Den billi-  
a Trost, den manche Leser vom Gedicht erwarten, habe ich nie ge-  
a wollen, und wenn meine Verse im Gegensatz zu den sogenannten  
metischen oder surrealistischen eher verständlich waren, so hängt  
damit zusammen, daß mein Weg in der Lyrik mich von der Natur  
n Menschen geführt hat und daß ich nie ganz vergessen konnte,  
ß ich mich Menschen mitteilte, freilich solchen, die die Mühe des  
gewohnten und nur langsam zu Begreifenden nicht scheuen.  
Dies alles bedachte ich und auch, wie es nun weitergehen sollte – das  
nämlich auch eine Folge von Preisverteilungen, daß man zunächst  
z fest davon überzeugt ist, daß einem von nun an nie mehr etwas  
fallen wird. Ich hatte gerade einen Brief aus Deutschland bekom-  
n, einen, der nicht nur mich, sondern Sie alle angeht, weil nämlich  
in, und von einem jungen Menschen, gefragt wird, was denn der  
hter, zumal der Lyriker, den satten und zufriedenen Deutschen  
h zu sagen hätte, was er, selbst eingespannt in eine mechanisierte  
einordnung, überhaupt noch zu sagen hätte. Diese Frage nun führt  
er den eigenen Wert oder Unwert weit hinaus. Noch einmal erin-  
te ich mich an meine sogenannten Trümmergedichte, die Sonette  
dem letzten Kriegsjahr, die Rückkehr nach Frankfurt, die große  
nderschaft und die Zukunftsmusik, all jene Verse, deren Entste-  
gsgeschichte mich mit Hessen und besonders mit der Stadt Frank-  
so unauflöslich verbindet, und ich mußte zugeben, daß in schlech-  
Zeiten besser als in scheinbar guten, dichten sei. Was ich mir im  
genblick als Thema vorstellte, war eine Besinnung und Mahnung,  
lich jenem großartigen Gedicht von Kipling, daß mit dem  
rain »Lest we forget« der Macht- und Prachtentfaltung des begin-  
den viktorianischen Zeitalters das andere niemals zu vergessende

gegenüberstellt. Aber das war kein neuer und nicht einmal mein eigener Gedanke, und so endeten denn diese Zweifel und Selbstanklagen auch keineswegs damit, daß die schweigende Gegenwart Büchners vollends Gestalt annahm, sich zu mir herabbeugte und mir ein Beerblatt reichte. Vielmehr sah ich plötzlich von mir und von allen ab und erinnerte mich an den Woyzeck, diese kurze Szenenfolge, die ich unzählige Male gelesen habe, deren leidenschaftliche und rücksichtslose Menschlichkeit mich hingerissen hat und deren Dialoge mir zum Vorbild genommen habe bei manchem dramatischen Versuch. Mit einem mal standen sie mir alle wieder vor Augen, diese barmungswürdigen Gestalten, Woyzeck mit seinem gehetzten Gesicht und seinem stechenden Blick, der apoplektisch-rührselige Hausmann, der skurrile und grausame Arzt, der gute Kamerad und hitzige Marie, die sich von dem Zerquälten, Zappeligen fortstößt, ein Mann, der wie ein Baum dasteht in seiner prächtigen Uniform. Ich hörte die Stimmen, die Woyzeck hört, draußen auf dem Felder hinter den Wänden seiner Kammer, den stampfenden Rhythmus des ewigen Begehrens und die Posauntentöne des Jüngsten Gerichts, das »stich tot, stich tot« aus der Tiefe, diesen ganzen Hexensabbat, der erst als Woyzeck seine Bluttat, wenigstens im Geiste, schon begangen hat, zum Schweigen kommt. Ich vernahm noch einmal das tolle Märchen der alten Frau, in welchem Sonne, Mond und Sterne diese lieblichen und strahlenden Erscheinungen dem armen Woyzeck nur die Vergänglichkeit des Irdischen enthüllen und die Erde nichts anderes ist als ein seelenloses tönernes Ding. Und ich erinnerte mich an die in dem Stück immer gegenwärtige Frage nach dem Sinn des Lebens, der ja auch und gerade für Woyzeck die Liebe sein könnte, wäre der Mensch nicht ein Abgrund von Schlechtigkeit und nur für ihn nicht erst die Grabeskälte dem furchbaren Kreislauf seiner Existenz den entziehen.

Mit erschreckender Deutlichkeit stand mir damals das ganze Werk vor Augen, und doch richtete ich mich daran auf, wie leicht auch Sie sich in diesem Augenblick daran aufgerichtet haben. Jedes vollkommene Kunstwerk erfüllt uns ja, – auch wenn es »schwarze Poesie«, als Gegenbild von Glaube und Hoffnung erscheint – mit Mut und mit Glück. Mit einem mal wußte ich auch: die deutschen Leser und Hörer sind weder ruhig, noch zufrieden, noch satt. S

nur einen andern Hunger, eine andere Unruhe und eine andere Art, als die, welche ihnen einst den Weg so leicht machte zu den Wegen der redenden und der bildenden Kunst. Jedes wirkliche, das ist in der ihm gemäßen Form vollendete und in seinem Ausdrucksformen unerbittliche Kunstwerk mußte zu ihnen sprechen, heute wie es. Es handelte sich nicht um Programme, nicht um die Ausmerzungen und Wiedereinführung des Gegenständlichen, sondern um die härteste innere Wahrheit und um die äußerste Bemühung um die Form. Es handelte sich vor allem um das Erbarmen, das ja nichts anderes als Mitleben und Mitleiden, ein Offensein und Offenbleiben ist.

Ich habe Ihnen geschildert, was für Gedanken ich mir in der letzten Zeit gemacht habe. Dadurch daß ich sie aussprechen durfte, bin ich erleichtert geworden und im Stande, mich über die Anerkennung, die schöne Anwesenheit und die Anwesenheit so vieler Freunde herzlich zu freuen. Ich danke dem Ministerium, dem Magistrat der Stadt Darmstadt und der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung für das Vertrauen, das in der Verleihung eines so bedeutenden Preises zum Ausdruck kommt, das Vertrauen in meinen guten Willen, meine Arbeitskraft und meinen Mut. Ich denke mit Dankbarkeit an zwei Männer, die ich nicht hier wüßte, an den in Oslo lebenden Max Tau, der 1933 als Lektor des Cassirerverlages mein erstes Buch herausbrachte und dem ich meine Ermunterung außerordentlich viel verdanke, und den verstorbenen Hermann Claassen, der fast alle meine Gedichte gedruckt hat und der, gerade vor einem Jahr hier in Darmstadt, das Manuskript meiner Römischen Betrachtungen mit einer bei ihm seltenen freudigen Zustimmung für seinen Verlag übernahm.

Und nun möchte ich Ihnen zum Schluß noch von einem Erlebnis berichten, das ich an unserm letzten Tag in Griechenland hatte und das mir für unser heutiges Zusammensein und Auseinandergehen und für unsere aller Arbeit tröstlich erscheint. Wir sind an diesem Tag mit unseren Kindern in das Hymettosgebirge gefahren, um ein byzantinisches Kloster zu sehen. Diese alten griechischen Klosterkirchen sind sehr klein und dunkel, sehr gedrungen und fest, wie in den Boden geschnitten. In der Kirche von Kaisariani nun haben wir jeder ein paar kleine dünne Kerzen gekauft, sie angezündet und, ein wenig nach dem Gebet geneigt, um einen Leuchter gesteckt. Danach haben wir die kleinen Mönchszellen angeschaut, sind unter den herrlichen alten

Platanen umhergegangen und haben die Hände auf den von einer Fruchtbarkeit bewirkenden Quelle überronnenen marmornen Waidkopf gelegt. Viel später, als es schon dunkel war und wir fort auseinandergehen wollten, kamen wir noch einmal bei der Kirche vorbei. Da sahen wir nun durch ein vorher gar nicht bemerktes kleines Fenster gerade auf unsere Lichter, die, noch kaum kürzer geworden, still in der inzwischen geschlossenen Kirche brannten. Dieser Anblick hatte etwas seltsam Erregendes, so als sei schon eine lange Zeit verstrichen und als seien wir selbst nur Geister, die vorbeiziehen an der Stätte ihres menschlichen Tuns. Aber zugleich hatte doch jeder von uns ein beglückendes Gefühl: daß nämlich jedes echte Zusammenleben über seine eigentliche Dauer aufrechterhalten bleibt und daß auch die von uns angezündeten Lichter noch fortleuchten, wenigstens für ein paar nächtlich Vorübergehende und für eine kleine Zeit.

WALTER HÖLLERER  
HAFENEINFAHRT oder IN ERWARTUNG DER  
SCHIFFE oder VON MENSCHEN, HORN UND  
STEINEN

COMMENTATOR:      N EAPEL Haut.  
                             Neapel Horn.  
Verstreut  
Sind Stiegen  
Für die Ankunft.  
Zeil an Zeil  
Die Wagen warten.  
Ballerinas Spur  
Im Stein in  
Roter Quaderwand  
Im Tunnelgang  
Am Treppen kai  
Zum Strand.

ONOR:                Wie ich rot ging  
                             An deiner Seit  
                             Wie ich Rotlicht  
                             In Armen trug

ELLER CHOR:        Nieder mit deiner  
                             Steingeburt –

ROSSER CHOR:      Wir allesamt  
*n den Schiffen, fern*      So rot bewohnt –

ELLER CHOR:        Wo der Hongkong-Teufel  
                             Die Tuba blies  
                             Ins Horn uns stieß  
                             Mir diesen roten  
                             Mantel ließ  
                             Von dir

|  |  |
|--|--|
| KOMMENTATOR:                                   | Neapel Horn –  |
| HOHE STIMME:<br><i>nah</i>                     | Die schwarzen Kellner<br>Heben ihre Knie<br>Die roten Färber<br>Schaun zur Wand  |
| GROSSER CHOR:<br><i>von den Schiffen, fern</i> | Wir allesamt<br>So rot bewohnt<br>Von Flechten rings<br>Es knackt es bricht –<br>Ists welche Furt<br>Auf die du schwurst?<br>Die Lotsenwacht?<br>Die Stallgeburt?<br>Die Königsbridge?<br>Ists welche Furt<br>Die dich zerschnitt? |
| KOMMENTATOR:                                   | Und lief und lief<br>In roter Wand –   |
| SONOR:<br><i>nah</i>                           | Ein Band von Schoß<br>Zu Schoß gespannt<br>Ein Fadenkreuz  |
| HELLER CHOR:<br><i>nah</i>                     | Ballerinas Spur –  |
| KOMMENTATOR:<br><i>Das Steinlied</i>           | Hier ist die Magd<br>So klein und schmal<br>Die molk die Geiß<br>Mit dem roten Mal<br><br>Hast du den Stein<br>Zur Welt gebracht?<br>Hast du den Stein<br>Zum Trost gemacht?   |

»Die Kiesel eß ich  
Die ich fand  
Zermahlne Kathe =  
dralenwand

Mein Auge fliegt  
Zu Stein gebrannt  
In die Republik  
Den Fischen ins Land«

Komm mein Kindchen  
Komme nicht zu nah  
Komme morgen  
Komm

ROSSER CHOR:  
*her kommend*

Wir allesamt  
So rot bewohnt  
Wir treten auf  
Die Kette bricht  
Und rot im Sand  
Der Elephant –  
Vom Tunnel her  
Der Vogel spricht  
Die Pferde gehn  
Rot-Hähne spähn  
Vermessen Balle=  
rinas Schritt  
Vergessen Balle=  
rinas Tod  
Am Strand

**D**IE Schwäne kamen erst später.

Wenn man oben aus der Tür trat, sah man den Grashang Gartens hinunter und dahinter die dichten Laubnetze der Büsche am Ufer, graugrün und mit kalkigem Licht geflickt, und in den Lücken der Laubwipfel den glasgrünen See.

Er ging über die ausgebleichenen Sandsteinplatten durchs hohe Gras hinunter zur alten Zwillingsbuche, die Zweige hingen in Schulterhöhe über dem regenklaren Wasser. Hier war es schon nicht mehr hell. Er setzte sich an den morschen Pfostentisch und hörte das Wasser am Treppenstein schwappen.

Am Nachmittag war er in den See hinausgeschwommen. Dann lag er im Gras in der Sonne und die Wellen, die das Fünfuhrschiff gegen die Ufer schickte, waren mit einem kehrenden Rauschen über den Strandkies gezogen und mit einem rollenden Fegen verklung. Dann rief ihn die Telefonglocke nach oben. In der nassen Badekabine barfuß, nahm er im kühlen, halbdunklen Flur den Hörer ab. Nein, noch nicht. Wenn du kommst, wollen wir darüber sprechen. Ja, im Garten. Unter der großen Doppelbuche.

Jetzt wartete er auf der schwarzen, verquollenen Bank unter den Zweigen. Über dem See war es noch eine Zeitlang hell. Gelblich. Wolkenweiß in der Nähe und dahinter die braunen und grauen Bäume. Er hörte wieder das Wasser schwappen und oben auf der Straße das hämmern Heulen und wie das Motorrad in der Ferne brummend verschwand. Später das kurze, eiserne Klack, als das Auto den Zeltor zufiel. Schritte über den Gartenkies, den Sandweg hinunter zum See. Das hauchende Rauschen, jemand kam durchs hohe Gras.

Er stand auf und ging ihr entgegen. Sie trug den grauen Leinenmantel offen und hielt den geflochtenen Korb im Arm, Flaschen und Gläser darin. Sie war fast so groß wie er und für sechsundzwanzig Jahre noch so schmal.

»Wie geht's denn?« fragte sie, zwischen munterer und ängstlicher Erwartung. Er zog sie leicht an sich, strich über ihr dunkelblondes Haar, es kräuselte sich am Stirnansatz, und fuhr über ihren schmalen

interkopf und küßte die laubglatte Wange.

»Weiß man's?« sagte er.

»Dann ist's nicht schlimm«, sagte sie erleichtert.

»Schlimm genug«, sagte er lachend und sein Arm war auf ihrer Schulter viel zu lang. Sie gingen durch das braungrüne Abendlicht unter die Buche und setzten sich auf die schwarze Bank. Oben, im riesigen Geäst, landete eine Krähe.

Sie schwiegen und rauchten und blickten unter dem dunklen Laub hinaus auf den See. Die Farben der schwebenden Dämmerung veränderten sich wie stehengebliebener Rauch.

»Hast du arbeiten können?« fragte sie. »Wie ist es dir denn ergangen?«

Als sie nicht mehr rauchten, spürten sie den fauligen Seegeruch stärker.

»Ich hab's versucht«, sagte er. »Wie man sich fühlt –, das ist nicht das, was vorgegangen ist. Also nur Versuche, nichts vorzuweisen. Schnittmuster vielleicht für Geschichten.«

Die feuchte Luft wurde kühl.

»Erzähl doch bitte«, sagte sie.

»Wenn du hier bist«, sagte er, »fühl ich mich nicht mehr so untauglich. Kein Grund zu Selbsttäuschungen. Was man nicht voranbringt, wenn man allein ist, taugt nicht allzuviel.«

»Ist das nicht zu streng?«

»Sieh dich um«, sagte er, »über uns der alte Baum. Dort draußen die Wassertiefen, das Wasserlicht, grau, blau und an den Ufern schwarz. Die Wasserstille, Meilen um Meilen von Septemberabend, und man hört sie nicht sinken. Das ist nicht nur mit Welt angefüllt bis zum Himmel, nicht nur von den Luftfarben der Zeit durchweht und mit dem Perlmutter der Stunde überzogen, das ist nicht nur im silbenlosen Weltverflüstern weiter erzählt –, das ist vor allem so entmutigend und endlos vollkommen.«

Sie strich leicht über seine Hand.

»Weltvollkommenheit«, sagte er. »Wieviel war seit je davon gegangen? Wenn wir versuchen, abzubilden, holen wir die Fülle niemals ein. Ein unendliches Immerzu von Welt. Was in die Treibnetze der Worte kommt, ist bereits wieder vergangen. Septemberabend, Uferarten, Baumwiesen, was uns darin erscheint, ist immerzu vorüber, über die Wasserlinie der Zeit, vorbei an weißen Flutzahlen der Welt.«

Sie rauchten wieder und niemand sprach und dann nahm sie die Wassergläser und die Bierflaschen aus dem Korb. Er öffnete die Flaschenverschluß und ließ das schäumende Bier in die Gläser fließen. Sie tranken sich zu in der halbdunklen Lautlosigkeit.

»Sprich doch weiter, bitte.«

»Es wurde immer mehr vergessen. Jahrhunderte lang hat man nicht als Geschichten von Männern und Frauen geschrieben, die Odysseen von Glück und Unglück. Wozu am Ende wurden sie erzählt? Nicht um die *Welt* zu erzählen.

Man hat sich die Welt ausgeliehen dazu. Die Gärten, die Weiden. Die Wiesen. Die Graswege in den Brombeerwäldern, im Farngrün der Wälder. Wolken und Berge, Seen und Ströme –, ausgeliehen, um diese Geschichten vom Glanz und vom Elend zu erzählen. Als könnten der Welthintergrund oder ein Streifen davon ihre Geschichten wahrhaben vor dem Verhängnis ihrer Nichtigkeit.«

Er schwieg, schenkte Bier ein und trank.

»Erzähl doch weiter, bitte.«

»Am Meer«, sagte er, »fiel es mir ein. Die wirklichen Geschichten erzählt niemand mehr. Ich war auf der Insel, hinter dem Hafen von Ibiza, den leeren Strand hinausgegangen, über eine Stunde. Es war schon heiß, aber der Wind vom Meer kühlte die Luft. Ich wollte zu den vierzehn Palmen gehen und mich dort in den Schatten setzen.«

Ich begegnete nur einem einzigen Mann. Er ging neben seinem hochbeladenen Karren her, der zweirädrige Karren triefte von dem nassen Tang, und das knochige Pferd kam auf dem federnden Tand der den Strand weithin bedeckte, nur langsam voran. Dann hörten wir angeschwemmten Tangschichten auf und ich zog die Stoffschuhe an, den Hanfsohlen aus und lief auf dem hellgrauen, weichen Sandstreifen. Die weißen Schaumwellen spülten durchsichtig über meine Füße. Der steinblaue, geschichtslose Himmel leuchtete klar aus der ziehenden Unerbittlichkeit der Weiten.

Als ich zu den spröden Palmen kam, fand ich keinen Platz, um im Schatten zu sitzen. Was ich aus der Ferne für Gras gehalten, war nichts anderes, als riges, grünes Stachelkraut. Ich ging am Strand weiter und mußte schließlich über einen tiefen Graben springen. In dem reglosen, bläulichen Sumpfwasser lag eine schmutzigweiße, tote Möwe, mit dem Kopf im grünen Schlick. Der Strandweg war hier zu Ende, Klippen und

sen troffen von den heranschäumenden Wassern. Ich zog die Hanf-  
ruhe wieder an. Kletterte den ins Meer vorgelagerten Felsenhügel  
auf bis zu dem alten, gelben Piratenturm. Ein mächtiger, runder,  
gemauerter hoher Turm ohne Dach. Dünne Gräser zitterten hier  
im Wind, winzige gelbe und rote Blumen.

Zuerst saß ich im Schatten des Turms, dann wurde mir kalt und ich  
steckte in die sonnenwarme Luft. Der Felshang senkte sich steil ins  
Meer. Tief unter mir sah ich helle, grünblaue Inseln aus Wasser und  
dazwischen und dahinter die dunkelblauen und schwarzblauen Wasser-  
tiefen. Weiter draußen große, dunkelviolette Wasserstellen, ge-  
stört vom Wind.

Ich saß still und blickte aufs Meer hinunter, übers Meer hin zu dem  
stets ansteigenden Horizont. Die Wogen rollten von weit her auf  
den langen, geradlinigen Strand zu, mit Schaumrändern, die sich  
stöhnend, schaukelnd, überschlugen. Unter mir rollte und schallte die  
Brandung und der Wind sprühte den Gischt herauf. Grünbraune,  
schwarzblaue und dunkelviolette Wasserinseln grenzten sich unter  
Wasser ab.

Hier saß ich still und blickte aufs Meer, die Sonne im Rücken und  
den Wind und die Weite im Gesicht. Ich dachte nicht mehr daran,  
denn hier nichts zu erzählen war vom Glück und vom Elend, vom Ab-  
schied und vom Wiedersehen. Der riesige Turm hinter mir war hun-  
derte von Jahren alt. In Steinen gezählt, war meine Lebenszeit kaum  
mehr als ein oder zwei Mauerblöcke hoch. Gegen das Meer dort unten zähl-  
ten die Lebensjahre, die ich verbracht, noch nicht so viel wie eine der  
hohen Wellen, die zum Strand liefen und zurückrollten und in  
den Sand versanken.

Dann dachte ich doch daran und fragte mich oder den Wind, ob  
es Geschichten, die man bisher erzählt oder gelesen hatte, jahrhun-  
dertlang, einmal vor dem Wasser erzählt worden waren, vor den  
Wellen gelesen?

Mir schien, man war diesem wehenden Offenen, diesem lichtver-  
fühlenden Draußen ausgewichen. Man hatte es nötig gehabt, dem  
Blick des Himmels den Rücken zu kehren, der Blindschrift der Sterne.  
Man hatte niemand versucht, neben dem Licht her zu schreiben, neben  
dem Wasser her, neben dem Wind. Und das bedeutete, es hatte noch  
niemand eine Geschichte begonnen mit dem Sinken und Untergehen

der hereintreibenden Zeit, mit dem ziellosen Hingang der Welt. Eine Geschichte ohne Hier und Jetzt, ohne Gestern und ohne Zukunft, ohne Ende wie der Himmel, nirgendwo wie der Wind und überall wie das Licht. Eine Geschichte ohne Männer und Frauen, ohne Glück und Elend, eine Erzählung von einem hohlen Wasserton...«

Er schwieg. Öffnete eine Bierflasche und hielt die Gläser schräg, als sie füllte, es entstand nur wenig Schaum.

»Ich fürchte«, fuhr er fort, »man wird sie niemals erzählen. Wasserbeschreibungen sind nicht damit gemeint. Die Welt erzählen ohne Hoffen und Harren, ohne Namen und Geschehnisse, die Welt erzählen in Zeichen und Lauten –, wo sollte das Erzählen beginnen, wo sollte es enden? Auch das Licht ist älter als die Zukunft.«

»Jetzt kommen die Schwäne«, sagte sie.

Sie waren in dem grauen Halbdunkel nur wie graue Schatten wahrzunehmen. Das Schwanenpaar fuhr lautlos über dem stillen Wasser heran, hintereinander, doch die Reihe war nicht zu Ende, dahinter schwammen in gleichen Abständen vier junge Schwäne. Er wußte, sie kamen fast pünktlich jeden Abend, es war ihre Stunde, er sah zum ersten Mal und er hatte die Brotstücke für sie auf den Treppensteinen ausgelegt.

Sie standen von der Bank auf und gingen zur Steintreppe am Wasser und jetzt fauchten und schnatterten die Schwäne und schnappten die Brotbissen, und er warf den jungen Schwänen zuletzt noch ein Brotreste zu, die er dafür aufgehoben hatte.

Die Tiere fuhren noch eine Weile im Wasser umher, aber nun war die Fütterung zu Ende und es wurde dunkel, und dann sah man noch einmal wie weißliche Schatten in einer geraden Reihe hintereinander still, fast unbeweglich davonziehen und im rauchdunklen Licht der Luft verschwinden.

»Das war es«, sagte sie später auf der Bank zu ihm.

Das war es, dachte er, und er fügte für sich hinzu, sie kann sich selbst erzählen, diese Welt.

»Gehören wir denn noch dazu?« fragte sie auf der dunklen Bank.

»Wir tun nichts anderes«, sagte er, »wenn wir zusammen sind, Lastes, nichts anderes als das von uns erzählen, was von der Welt her weht in uns und mit uns vergeht.«

PETER HUCHEL · GEDICHTE  
DAMALS

DAMALS ging noch am Abend der Wind  
Mit starken Schultern rüttelnd ums Haus.  
Das Laub der Linde sprach mit dem Kind,  
Das Gras sandte seine Seele aus.  
Sterne haben den Sommer bewacht  
Am Rand der Hügel, wo ich gewohnt:  
Mein war die katzenäugige Nacht,  
Die Grille, die unter der Schwelle schrie.  
Mein war im Ginster die heilige Schlange  
Mit ihren Schläfen aus milchigem Mond.  
Im Hoftor manchmal das Dunkel heulte,  
Der Hund schlug an, ich lauschte lange  
Den Stimmen im Sturm und lehnte am Knie  
Der schweigsam hockenden Klettenmarie,  
Die in der Küche Wolle knäulte.  
Und wenn ihr grauer schläfernder Blick mich traf,  
Durchwehte die Mauer des Hauses der Schlaf.

## DER HEUWEG

W O bin ich? Hier lag einst die Schoberstange.  
Und schüttelnd die Mähne auf Leine und  
Kummet

Graste die Stute am wiesigen Hange.  
Denn Mittag wars. Bei Steintopf und Krug  
Ruhten die Mäher müde im Grummet.  
Am Waldrand, wo schackernd die Elstern schrien,  
Stand halb in der Erde ein Mann und schlug  
Mit Axt und Keil aus Stubben den Kien.  
Wann war dieser Sommer? Ich weiß es nicht mehr.  
Doch fahren sie Grummet, der Sommer weht her  
Vom Heuweg der Kindheit, wo ich einst saß,  
Das Schicksal erwartend im hohen Gras,  
Den alten Zigeuner, um mit ihm zu ziehn.

## ZUM MODERNEN DRAMA

### MARIANNE KESTING · SPRECHTHEATER UND SCHAUTHEATER

Die moderne Menschheit ist von einer Sprache des Wortes vorwiegend zu einer Sprache des Bildes übergegangen. Das Bild bietet, gegenüber dem Wort, den Vorteil des schnelleren, intensiveren, auch des einfacheren Wirkens, das nicht erst den umständlichen Weg über das Denken und das Bewußtsein zum Unbewußten nehmen muß.

Wir leben im Zeitalter der Bilder, der Gesten und der Zeichen. Und wir sind gewohnt darauf zu reagieren. Das moderne Verkehrswesen, die Reklame, die Photographie, die Illustrierten und Bildzeitschriften, der Film und endlich das Fernsehen – alles wendet sich durch Bild, Licht und Bewegung vornehmlich an unser Auge, dringt auf uns ein, vielfach unter Ausschaltung unseres Denkvermögens.

Zweifellos ist dieser Vorgang eine Primitivierung und folgert aus der Tatsache, daß man sich heute nicht mehr an eine besondere, vorgebildete Menschengruppe, sondern an den Menschen als Masse wendet und dazu die allen am leichtesten verständliche Sprache benutzt, nämlich die des Bildes. Andererseits vollzieht sich mit der vielbeschriebenen Wendung zum Primitiven auch naturgemäß eine Wendung zum Ursprünglichen und zu neuen künstlerischen Bereichen, sie führt zur Eröffnung neuer Räume und ungeahnter Möglichkeiten des Ausdrucks, die an Stärke und Durchschlagskraft denen des Wortes überlegen scheinen. – Denken wir an die Pantomime Marcel Marceaus.

Für die Qualität des modernen Films ist der weitgehende Verzicht auf den Dialog und die Musik schon ein Kriterium geworden, d. h. man bemißt neuerdings die Qualität eines guten Films daran, wie weit es ihm gelungen ist, die Aussage des Wortes in die Aussage des Bildes einzusetzen. Das Bild dient hier nicht mehr dem einfachen Sehens, der Schaulust, sondern es zeigt auf, es »macht sichtbar«, nach Paul Klees berühmtem Wort; die Kamera entdeckt neue, bisher nicht bewußt gewordene Bereiche. Das Bild verzichtet also, auf dieser Ebene, nicht auf das Denken, es regt vielmehr das Denken an, in neue Räume vorzustoßen. Es ist der kurze Weg zur vielschichtigen

Wirkung, ein Weg echten Sehens und Erkennens. Nehmen wir z. B. die vielen reinen Bildpassagen in de Sicas »Umberto D.«, wo die Kamera Einsamkeit und Teilnahmslosigkeit der Großstadt in langen Reihen von Häusern, erstarrten Mauern und trostlosen Mietskasernen gleichgültig vorüberhastenden Menschen, verlassenen Tieren sichtbar macht, oder die Kolonnen der im Wasser stehenden Frauen in »Bitterer Reis«, die brennende Sonne über den Reisfeldern, den platschenden Regenguß im Kasernenhof. Das Bild wächst hier über das Bild hinaus, es weist auf eine neue Dimension des Gezeigten hin, es zeigt auf: was ist Großstadt, was ist Arbeit in brennender Sonne, was ist Regen. Noch mehr: es wird zum Zeichen, zum Signum, zum Symbol.

Sehr früh wurde sich auch das moderne Theater, nicht umsonst das politische Theater, dieser Bildwirkung bewußt, und so führte Erwin Piscator in den zwanziger Jahren die Projektion auf der Szene ein, d. h. zu dem Spiel auf der Bühne wurde ein Bildkommentar gegeben. Wenn etwa die Szene schachernde und Geld häufende Großindustrielle darstellte, so zeigten die darüber projizierten Filmbilder sterbende Soldaten auf dem Schlachtfeld, Wochenschauberichte, die besagten: das ist die Konsequenz. —

Ein sehr viel merkwürdigeres Phänomen als die Tendenz des modernen Tonfilms zur reinen Bildaussage, die ja nichts ist als eine Rückkehr zu seiner ursprünglichen und angemessenen Ausdrucksmöglichkeit, ist die Tendenz der modernen *Dichtung* zum reinen Bild. Nun war die dichterische Sprache seit jeher eine Bildersprache. Wo der Dichter weniger an die philosophische, an die rationelle Region der Menschen als an die emotionelle rührt, braucht er das Bild. Die Wirkung, besonders des lyrischen Gedichts, beruht auf der Fähigkeit der Sprache, Vorstellungen und Bilder zu wecken, es ist ein Appell an die Bildphantasie des Lesers:

Ringsum ruhet die Stadt, still wird die erleuchtete Gasse,  
Und mit Fackeln geschmückt, rauschen die Wagen hinweg...  
(Hölderlin)

Seit dem Expressionismus ist das Bild nicht mehr Beschreibung oder Vergleich: »Ich bin so voll Liebe und bewegt wie ein Baum, der Blüthen trägt ...«, sondern es wird absolut gesetzt: »Abels Angesicht ein goldener Garten...« (Else Lasker-Schüler). Die lyrische Dichtung

wurde größtenteils zum reinen Assoziieren und Aneinanderreihen von Bildern.

Das Theater bediente sich von jeher optischer wie akustischer Mittel, es bediente sich der Mimik und der Sprache, des Bildes und des Wortes. Dabei ersetzte im antiken Theater das Wort weitgehend lichtdargestellte Handlung – durch Botenberichte – und die fehlende Kulisse. In gleicher Absicht wendet sich Shakespeare, der im Globe-theater ohne Bühnenbild spielte, mit Worten an die Bildphantasie der Zuschauer:

Und laßt uns, Nullen dieser großen Summe,  
Auf eure einbildsamen Kräfte wirken.  
Denkt euch im Gürtel dieser Mauern nun  
Zwei mächt'ge Monarchien eingeschlossen,  
Die, mit den hoherhobnen Stirnen dräuend,  
Der furchtbar enge Ozean nur trennt.  
Ergänzt mit den Gedanken unsere Mängel,  
Zerlegt in tausend Teile einen Mann  
Und schaffet eingebilte Heereskraft.  
Denkt, wenn wir Pferde nennen, daß ihr sie  
Den stolzen Huf seht in die Erde prägen.  
Denn euer Sinn muß unsre Kön'ge schmücken...

(Prolog Heinrich V)

Die dramatische Sprache diene, wie die rein lyrische, immer dem Beschwören von Vorstellungen, so die von Bildern berstende Sprache Shakespeares:

Nun ward der Winter unsres Mißvergnügens  
Glorreicher Sommer durch die Sonne Yorks;  
Die Wolken all, die unser Haus bedräut,  
Sind in des Weltmeers tiefem Schoß begraben...«

(Richard III)★

Das Bild ist hier reiche Ausschmückung. Erst im Theater des Naturalismus tritt die große Ernüchterung ein, die Alltagssprache wird Bühnenreif, die Alltagssprache, die, gegenüber der dichterischen Sprache, verhältnismäßig arm an Bildern ist; dafür aber ist sie hand-

Daher ergibt sich die peinliche Wirkung der mit Shakespearetexten unterlegten Filme, so die Bildaussage des Films durch die Bildaussage der shakespeareschen Sprache dauernd durchkreuzt, gestört und überflüssig gemacht wird.

lungstreibend, sie drängt zur Aktion auf der Bühne. Aktion aber ist wieder optisches Element.

Zusammenfassend könnte man sagen: Die Bühne bedient sich optischer und akustischer Bildwirkung. Die optische Bildwirkung besteht 1. in der dargestellten, d. h. sichtbar gemachten Handlung, der Aktion auf der Bühne, 2. in Gestik und Mimik, 3. in dem Gesamtbildeindruck von Kulisse und Gestik der Schauspieler (s. Goethe, Regeln für die Schauspieler). Die akustische Bildwirkung wird hervorgerufen durch den Appell des Wortes an die Phantasie der Zuschauer. Er ist naturgemäß am wirksamsten vor einfacher Kulisse, wo sich die verschiedenen Bildvorstellungen, die vorgestellten und dargestellten, möglichst wenig überschneiden und stören. Wo das Theater mit reinen Gedanken arbeitet – in Monologen etwa –, werden sie möglichst mit Bildern kommentiert und ausgeschmückt, oder es wird der gedankliche Inhalt eines Stücks nicht in Worten, sondern in Mimik und Aktion ausgesprochen – der Zuschauer zieht selbst die gedanklichen Konsequenz aus dem Vorgeführten.

Die Kunst des Theaters bestand also von jeher in einem Zusammenwirken verschiedener Ausdrucksmöglichkeiten, sie umfaßte, als Gesamtdarstellung des Menschlichen, die Möglichkeiten menschlicher Aussage, das Hauptgewicht aber lag in der Sprache.

Und hier ergibt sich ein deutliches Unterscheidungsmerkmal zum modernen Drama: Im Text des älteren Dramas wird *alles* durch die Sprache ausgedrückt, das Textbuch als solches ist ein vollkommenes, abgerundetes Kunstwerk; es bedarf der Bühne nur als seiner besonderen Verlebendigung und Verwirklichung, zur Vergegenwärtigung, zur Intensivierung, zur Interpretation. Bei einer Reihe moderner Dramatiker aber, insbesondere derer, die sich radikal vom klassischen und naturalistischen Theater abgewendet haben, bietet der Text nur ein in sich unvollkommenes Gerüst für die Aufführung, einem Drehbuch nicht unähnlich. Gewiß kann man hier vom Einfluß des Films sprechen, sogar in starkem Maße. Merkwürdig aber bleibt diese Tatsache dort, wo das moderne Theater zu einer besonders theatermäßigen Form drängt – im Gegensatz etwa zur filmgemäßen Form. Es findet eine Akzentverlagerung vom Akustischen zum Optischen statt von der Sprechbühne zum Schautheater. Der Text bekommt eine neue Funktion.

In Samuel Becketts »Warten auf Godot« ist die Sprache kein selbstständiges Kunstwerk, sie dient zur *Illustration* des Wartens. Die Handlung trägt kein eigentliches Geschehen, sie ist eine *Situation*. Das Stück ist undramatisch im alten Sinne (aber es ist theatergemäß!), eine eigentliche Handlung gibt es nicht. Das Bühnengeschehen teilt sich auf in ein sich ständig wiederholendes Zeremoniell, eben das *Zeremoniell des Wartens*. Zu diesem Zeremoniell gehören Sprache wie Gestik; der Text, für sich genommen, gibt keinen rechten Sinn, er ist eine abgerissene Hälfte, er wird erst zum Ganzen in der Aufführung, er vollendet sich in der Darstellung. Das Stück ist erst Kunstwerk in der Gesamtkonzeption.

Sehr deutlich zeigt sich derselbe Vorgang in Thornton Wilders Einakter »Das lange Weihnachtsmahl«. »90 Jahre«, so heißt es, »werden durchmessen in diesem Spiel, das in beschleunigter und abgekürzter Reihenfolge neunzig Weihnachtsmähler im Hause Bayard vorführt«. Die Familie Bayard vollzieht beim Zeremoniell des Mahls das *Zeremoniell des Lebens* zwischen den Pforten von Geburt und Tod. Der Text, der, wie bei »Godot«, aus sich ständig wiederholenden Redensarten besteht, dient wieder diesem Zeremoniell, er ist Gestik und Mimik untergeordnet. Die Hantierungen des Mahls, die an imaginären Gegenständen geschehen, das Wachsen und Altern der Personen am Tisch, das durch Ausdehnen und Zusammensinken des Körpers dargestellt wird, gerät in die unmittelbare Nähe der *Pantomime* Marcel Marceaus. In gewissem Sinne werden die Worte sogar entbehrlich, das eigentliche Geschehen verlagert sich in das Sichtbare, in die reine Darstellung.

In dem Einakter »Glückliche Reise« von Wilder, der nicht umsonst auf Schauspielschulen als »Hohe Schule des Mimischen« gepriesen wird, dient der Text ebenfalls zur Illustration der Pantomime. »Glückliche Reise« ist das *Zeremoniell der Alltäglichkeit*, gezeigt an einer amerikanischen Durchschnittsfamilie. Der Text begleitet diesmal nicht eine Situation, sondern ein kleines Geschehen, nämlich die Wochenendfahrt der Familie Kirby. Das Geschehen aber ist wiederum nur Hintergrund und Anlaß für das Zeremoniell.\*

\* Es würde zu weit führen, alle Stücke Wilders auf ihre Verlagerung vom Akustischen zum Optischen hin zu überprüfen. Wir wählten daher diejenigen aus, in denen dieser Vorgang am deutlichsten wird.

Eine andere Art der Akzentverlagerung vom Akustischen zum Optischen finden wir in den Stücken Tennessee Williams. Hier ist der Einbruch des Films in die Bühnenwelt deutlich.

Die »Glasmenagerie«, die wie die Stücke Becketts und Wilders in Episoden abläuft, befaßt sich wieder mit einer Situation, der Situation des unerfüllten Wartens. Williams bedient sich, wie der Film, der *Gesamtmöglichkeiten der Aufführung*, d. h. der Musik, der Mimik und der Beleuchtung! Er schreibt im Textbuch bereits jede Wirkung genau vor. Jedes bekommt seine *unersetzbare* Funktion. Es wäre falsch, hier von einer Akzentuierung des Optischen zu sprechen, da Text und Musik sich keineswegs Gestik und Beleuchtung unterordnen: sie bilden ein unteilbares, gleichwertiges Ganzes, aber ebenso wie in den anderen Stücken ist der Sprechtext für sich fragmentarisch, nur ein Teil der Konzeption. Wie eine Partitur erst in dem Moment Musik wird, wo sie erklingt, so bedarf die »Glasmenagerie« zu ihrer Verwirklichung der Aufführung.

In Tennessee Williams »Camino Real« wird diese »Perfektion der Aufführung« (Egon Vietta) bis zum Äußersten getrieben, und die Hinwendung zum Optischen wird eindeutig. Sehr aufschlußreich ist, was Williams selbst zu diesem Vorgang sagt. Im Nachwort von »Camino Real« spricht er vom »ungebändigten Lodern lebendigen Theaters eines Theaters zum *Sehen und Fühlen*! »Und meiner eigenwilligen Meinung nach ist ein Theaterstück als Buch nur der Schatten, und nicht einmal ein klarer Schatten des Stücks. Diejenigen, die »Camino Real« auf der Bühne nicht mögen, werden keine höhere Meinung davon im Buch gewinnen können; denn von allen Stücken, die ich geschrieben habe, war dieses am meisten zur Aufführung bestimmt. Der gedruckte Text eines Stückes ist kaum mehr als der Bauplan eines Architekten von einem Haus, das noch nicht gebaut, oder gebaut und wieder zerstört wurde.«

In »Camino Real« nimmt die reine Pantomime einen überaus breiten Raum ein; als »Straßenkehrer«, rein mimisch-bildliche Randfiguren, fordert Williams sogar Tänzer. In einem Artikel in »Saturday Review« spricht Williams von der ursprünglichen Konzeption des Stücks als einer Art Märchen und Maskerade, einer Show.

Obgleich das Stück von einer sehr ausdrücklichen *Idee* getragen wird, der Idee von der Wirklichkeit des Traums und der unbezähm-

ren Wildheit des menschlichen Herzens, verurteilt Williams das edankliche und bekennt sich zum Sichtbaren: »Die Farbe, die Gra- und das Schweben, die Harmonie der Bewegung, das intime Zu- mmenenspiel von Menschen – diese Dinge sind das Stück, nicht Worte f Papier, nicht Gedanken und Ideen eines Autors, diese schäbigen nge aus der Schwemme von Konfektionsgeschäften.« Er wieder- lt jenes Glaubensbekenntnis eines *Malers* in Shaws »Arzt am Scheide- ge«: »Ich glaube an Michelangelo und Velasquez, an die Gewalt der ichtung, das Geheimnis der Farbe, die Erlösung von allen Übeln rch die ewige Schönheit und die Sendung der Kunst, die diese nde gesegnet hat. Amen.« Es heißt weiter: »... und ich fühle wie er Maler, daß ihre Sendung in solchen abstrakten Schönheiten der rm und Farbe und Linie beschlossen liegt, zu denen ich noch Licht d Bewegung hinzufügen würde.« Es scheint überflüssig zu erwäh- n, daß Williams von der Vorstellung des Sprechtheaters zur Vor- llung des Tanzes, des Schautheaters, vorgedrungen ist.

Das ältere Drama bediente sich des Wortsymbols, das moderne ama findet seine Gleichnisse im Bild. Bezeichnend für Williams ist, ß er die Möglichkeit eines Wortsymbols gar nicht in Erwägung ht. Er spricht vom Symbol als reinster Sprache des Dramas und ot als einzig sinnvolle Rechtfertigung für seinen Gebrauch an, daß n damit »etwas direkter und einfacher und schöner ausdrücken nne, als alle Worte es vermögen«.

Auch »Camino Real« verläuft in aneinandergereihten Stationen d Episoden, die, wie in den vorher besprochenen Stücken, der Illu- ation einer *Situation* dienen. Wieder ist es die Situation des Wartens. n noch anderer Weise spielt sich die Hinwendung zum Schauthea- im Drama Bertolt Brechts ab. Es wäre unrichtig zu behaupten, das txbuch eines brechtschen Stückes sei kein abgerundetes Kunstwerk: entbehrt weder der dramatischen Handlung, noch ist die Sprache rstration eines zeremoniellen Geschehens.

Aber wie bei den vorgenannten Autoren ist die brechtsche Hand- g eine Episodenhandlung. Die Episoden wiederum spiegeln, durch ndlung, eine Situation; im »Puntila« etwa die Situation Herr und echt, in »Mutter Courage« die Situation des handeltreibenden inbürgers im Kriege usw., d. h. die Episoden dienen wieder der rstration einer Situation. Brecht betreibt marxistisches Theater,

Brechts Theater ist eine »Schaubühne als marxistische Anstalt«, Brecht macht (jedenfalls seinem Programm nach) Bilderbuchmarxismus, welcher Name besagt, daß sein Theater und sein Drama bildliche Illustrationen marxistisch-leninistischer Theorien sind – kurz: die Umsetzung des Marxismus ins Bild.

Evident wird dieses Faktum in der brechtschen Regie. Für Brecht ist, wie für Wilder und Williams, der Text lediglich das Gerüst für die Aufführung. Man wird entgegennehmen, *jedem* Regisseur sei das Buch nur ein Vorwurf für die Ausgestaltung. Gewiß, aber bei Brecht nehmen die um den Text gebauten, oft zwei- bis dreischichtigen Pantomimen den gleichen Raum ein wie der Text! Das mimische Detail, die malerische und bildliche Wirkung, die Ausstattung bilden, wie man sieht, durch das vom Berliner Ensemble herausgegebene Buch »Theaterarbeit« leicht überzeugen lassen kann, den Hauptbestandteil der Arbeit. Dies wird dadurch unterstrichen, daß die brechtschen Schauspieler eine vorwiegend mimische Ausbildung erhalten (man trägt sich sogar mit dem Plan, Marceau als Ausbilder zu engagieren) – sie sprechen meist schlecht und undeutlich. Durch die unendlich vielen Proben (bis zu 200 für ein Stück) bekommt die Aufführung jene Grazie und jenes Schweben, von dem Williams im Nachwort zu »Camino Real« spricht. Eine brechtsche Aufführung ist Tanz, eine Pantomime mit Begleitung von Text und Musik. Die brechtschen »Verfremdungseffekte« bedeuten hier Transponieren in eine Ebene der Schönheit und Vollendung, vom Naturalismus fort in die reine Übertragung. Es ist das von Tennessee Williams im Vorwort zur »Glasmenagerie« verkündete »Plastische Theater«.

Brecht ist sich der propagandistischen Überlegenheit des Bildes über das Wort bewußt. Der Text wird immer, wie in Reklame- und Werbetexten, an einzelnen Stellen in Reimen und Rhythmen zusammengefaßt, wichtiger aber als er selbst ist seine bildliche Interpretation. Brecht macht alles sichtbar; so trägt die herrschende Klasse im »Kaukasischen Kreidekreis« Masken, eine im Westen vielbesprochene Maßnahme, die aber eben nichts anderes ist als die Umsetzung einer Theorie ins Bild.

Bei der Besprechung der einzelnen Stücke wiesen wir jedesmal darauf hin, daß die zum Optischen tendierenden Stücke Situationen darstellen und in Stationen ablaufen. Wir sehen einen bestimmten Z

ammenhang zwischen einer neuen, sich eben abzeichnenden Dramen-  
form – man wird ihr mit der Bezeichnung »Episches Theater« nicht  
recht – und der Gewichtsverlagerung vom Sprechtheater zum  
Schauspieltheater.

Die Anfänge liegen bei Piscator, mit dem sowohl Brecht wie Wil-  
ms zusammengearbeitet haben.

Der Zusammenhang von politischem Theater und Schauspieltheater ist  
deutlich, ebenso der Zusammenhang von Situationstheater und Schau-  
spieltheater. Die Vorgänge, die diesen Erscheinungen zugrunde liegen,  
sind noch zu entschlüsseln.

## VOLKER KLOTZ

### SPRECHTHEATER MIT EPISCHEN ZÜGEN

Man ist um den Preis Künstler, daß man das, was alle Nichtkünstler  
»Form« nennen, als *Inhalt*, als ,die Sache selbst‘ empfindet.« (Nietzsche).  
Mit Nietzsche wird dem Sprachkünstler die Sprache zum Gegenstand  
seiner Arbeit. Sie ist nicht mehr Mittel, äußere Wirklichkeit abzuzeich-  
nen und beschreibend zu wiederholen, sondern sie selbst erscheint als  
künstlerische Realität. Dies am augenfälligsten in Lyrik und sublimer  
Prosa. »Artistik ist der Versuch der Kunst, innerhalb des allgemeinen  
Erfalles der Inhalte sich selber als Inhalt zu erleben und aus diesem  
Erlebnis einen neuen Stil zu bilden«, meint Gottfried Benn. Kunst als  
Gegenstand der Kunst, Sprache und poetische Form als Gegenstand  
der Dichtung. Auch das Drama teilt diese Bewegung. Es reflektiert  
über seine Form: durch das Medium der Sprache und des  
Theaters dem Publikum etwas vorzuspielen. Es will andererseits Um-  
wandelndes geben als einen vorzensierten Wirklichkeitsausschnitt. Mo-  
dell und szenische Figur des »Theaters im Theater«, in ihren vielfältigen  
Modifikationen schon so alt wie die Geschichte des Dramas, werden  
unter neuen Aspekten zu einem neuen constitutivum. Diese Besin-  
nung auf die Grundfigur des Theaters, die Vorführung, das Gegen-  
über von Akteuren und Zuschauern, findet sich in mancherlei Va-  
riationen im modernen Drama. Da ist zunächst die Wahlverwandt-

schaft zu Zirkus und Panoramabuden bei Wedekind und dem früheren Brecht, die beide nicht nur durch das gesellschaftliche Außenseitertum der Fahrenden sich fesseln ließen, sondern auch durch den deutlichen Gestus des Vorführens, Darbietens von Attraktionen.

»Das *wahre* Tier, das *wilde, schöne* Tier,  
Das – meine Damen – sehn Sie nur bei mir«,

verkündet im »Erdgeist« der Tierbändiger: schon ein erster Ansatz zum vermittelnden Erzähler, und die schaubudenhaften Theater im Theater (Szenen bei Wedekind und Brecht, bei denen Binnen- und Rahmendrama gegenseitig den Anspruch auf szenische Realität in Frage stellen) zeigen gleichfalls eine Hinwendung zum Episch-Mittelbaren. Man entfernt sich von der szenischen Realität, zerstört die theatrale Illusion. Doch mit anderen Intentionen als die romantische Ironie des Ludwig Tieck, die das Publikum auf der Bühne erscheinen läßt, sabotierend die szenische Wirklichkeit mit der Tendenz, auch die Realität außerhalb des Spiels als Spiel auszuweisen. Luigi Pirandelli, Schüler der deutschen Romantik, transponiert das in die Geisteshaltung des zwanzigsten Jahrhunderts, wenn er seine sechs Personen (»Sei persona in cerca di autore«) eindringen läßt in die Proben eines anderen Stücks auf der Bühne, die sechs Personen, die ihr Autor zu gestalten ablehnte und die auf szenische Aktualisierung drängen. Er gibt damit gleichzeitig den Akt dramatischer Gestaltung als Thema, wie auch die Ablehnung der Figuren durch den Autor die Situation des modernen Dramatikers, der mit den herkömmlichen Mitteln der Dramatik die Wirklichkeit nicht mehr poetisch dingfest zu machen vermag, die ihn bedrängt. Das dargestellte Unvermögen wird zu einer neuen Form. Die Scheinfiguren der Imagination gewinnen gegen Ende des Stückes Realität, damit die Realität des Rahmenspiels, der Schauspieler und des Regisseurs, in Frage stellend. Theater im Theater –: auf der Bühne wiederholt sich die Relation Akteure-Zuschauer. Das Publikum im Parkett wird dadurch seiner Position als Publikum sich bewußt. Es kennt das Spiel als Spiel, nicht als suggestive, Identifikation erheischende szenische Realität, welche nicht verstanden sei als poetische Wahrheit und Stimmigkeit, sondern als der illusionierende Anspruch des szenischen Geschehens auf jetzt eben sich ereignende konkrete Aktualität, unmittelbar den Zuschauer in Bann schlägt. Die Zerstörung der szenischen

Die Illusion erlaubt dem Dramatiker neue Mittel die Wirklichkeit zu fassen, die dem zwanzigsten Jahrhundert sich erheblich vielfältiger und komplizierter offenbart. Besonders neue Raum- und Zeitaspekte, die ihr u. a. durch physikalische und tiefenpsychologische Erkenntnisse abgewonnen wurden, gilt es dem modernen Drama zu integrieren. Das verlangt Sprengung des bisher engen Wirklichkeitssektors im herkömmlichen Drama, bei dem der dargestellte Raum und die dargestellte Zeit allenfalls durch auf die Vorgeschichte rückblickende Exposition, durch Botenberichte und Teichoskopien (»Mauerschaus«) geweitet wurden. Im allgemeinen waren Zeitspanne der Handlung und des Dargestellten kongruent. Will der moderne Dramatiker souveräner mit Raum und Zeit umgehen können, muß er sich dem Epischen nähern. In verschiedener Weise geschieht das. Die radikalste Lösung, die weitgehend im modernen Drama realisiert ist, ist die Einführung eines Erzählers, der das szenische Geschehen dem Publikum wie der Testo des Oratoriums vermittelt. Gleich dem Erzähler im Roman steht er über der Sache, weiß er um das Innere der Figuren, um Verlauf und Ausgang der Handlung, und vermag eigenständig mit Raum und Zeit der Fabel zu jonglieren. Ihm gelingt es, wie etwa in Anouilh's »Elektra«, räumliche Simultaneität zu schaffen, indem er sprechend im Hof des Palastes und teilnehmend an der dortigen Handlung, von dem gleichzeitigen Mord im Palast berichtet, in den er keinen äußeren Einblick hat – also keine Mauerschau. Der Erzähler in Wilders »Our Town« liefert zu dem szenisch direkt Gespielten: Daten der Geschichte, Geologie und Soziologie der Stadt, er bannt damit in knapper Weise den ganzen Mikrokosmos von »Our Town«, aus dem das szenische Spiel nur ein Sektor ist. Der Erzähler in Bert Brechts »Der kaukasische Kreidekreis« ist mit epischen Mitteln in der Lage, den Intervall von einem halben Jahr zwischen zwei Szenen, bei denen gelebte und gespielte Zeit kongruent sind, in wenigen Zeilen zu überbrücken: »... Der Herbst ging, der Winter kam. – Der Winter war lang. – Der Winter war kurz... Der Frühling durfte nicht kommen.« Er nimmt den Figuren auch den Monolog ab, indem er gleichsam epische Seelenreportagen der sich entscheidenden Figuren überträgt, wobei unpathetische Verhaltenheit durch die Transponierung in die dritte Person entsteht. Der Erzähler ist in vielen Zügen als episch konstitutives Element auch da am Werk, wo er nicht leibhaftig auf-

tritt. So in Hans Henny Jahnns »Straßenecke«. Hier wird das epische Mittel des inneren Monologs ins Drama installiert, ins Szenische umgesetzt: Der Neger James erlebt synchron miteinander verflochten Gegenwart und Vergangenheit. Die Vergangenheitsstücke seines inneren Monologs werden in sichtbare und hörbare Gestalten projiziert, die – nur für ihn vorhanden – sich unter die Gestalten der Gegenwart mischen. Es treten auf: der James der Gegenwart, der eben sich ereignenden Fabel, und der James seiner eigenen Erinnerung. Gestalt werden seine Taggedanken und seine Nachtgedanken, sein Ich und sein Ego. Die Kontinuität von Zeit und Raum ist gesprengt. Auch hier also ein Aufreißen der Dimensionen der einfachen Fabel, Öffnung des plot und Fusion mit anderen Räumen und Zeiten. Das Abweichen des modernen Dramatik von Lessings Definitionen des Unterschieds der Aufgaben von bildender und poetischer Kunst ist dabei ebenso radikal wie die der zeitgenössischen Malerei. Sie haben in manchem geradezu die ihnen zugewiesenen Aufgaben vertauscht, wenn die dramatische Dichtung etwa in Dürrenmatts »Die Ehe des Herrn Mississippi« verschiedene Vorgänge gleichzeitig nebeneinander im Raum gibt, um die Malerei des Futurismus es vermag, die verschiedenen Teile einer Handlung nach und nach in der Folge der Zeit sich ereignen zu lassen.

Es geht dem modernen Drama allenthalben darum, statt eines beschränkten Wirklichkeitssektors größtmögliche Totalität zu geben. Eingefangen werden soll nicht nur das Konzertieren der einzelnen personae dramatis, sondern auch das Netz der biologischen, politischen und gesellschaftlichen Gründe und Bedingungen, in dem der einzelne zappelt. Sichtbar werden soll nicht mehr nur der Teil einer dramatischen Figur, wie sie sich in dem kleinen Ausschnitt der herkömmlichen dramatischen Fabel zeigt, sondern die ganze Figur im Nexus der Dinge, die auf sie wirken, seien es Mächte von außen (Der Mensch als das Ensemble aller gesellschaftlichen Verhältnisse« beim mittleren Brecht), oder der eigenen Vergangenheit (Die Dialoge mit dem unsichtbaren Bruder, der auftaucht in der Erinnerung von Arthur Miller Handlungsreisenden).

All dies ist sprachlich zu gestalten, soll das Drama nicht aus dem Bereich der Wortkunstwerke emigrieren und in unheilvolle Konkurrenz treten mit der Kinematographie, der es technisch aus Mangel an Kinetik seiner Bilder nicht gewachsen ist. Tendenzen in dieser Rich-

ng sind zweifellos vorhanden, lassen sich aber nur als Verfall des  
ramas konstatieren. So kommt es auf weiten Strecken in den Stücken  
s Tennessee Williams zu einem Triumph des Unartikulierten, wenn  
die Figuren dem Beschuß von optischen und akustischen Eindrucks-  
tzen ausgesetzt, und wenn er in den Anmerkungen zur »Glasmengerie«  
gt »... Da wir die Worte der Mutter nicht hören können, ist ihre  
berheit weg, sie hat Würde und sogar eine tragische Schönheit«,  
mit der sprachlichen Gestaltung der Figur ein Armutszeugnis aus-  
ellend, insofern sie nur eine oberflächliche Sicht auf die Mutter zu  
ermitteln vermochte, das Tiefergehende der Pantomime überlassend.  
ist ein Gemeinplatz, daß nicht alle Regungen und Züge einer Figur  
sprachlich zu gestalten seien, daß Schweigen in bestimmten Situationen  
ssageträchtiger sei als ein noch so subtiles Sprechen, doch viele mo-  
erne Dramatiker resignieren zu früh vor dem »Unsagbaren«, und  
achen aus ihrer sprachlichen Gestaltungsnot eine Tugend mit der  
ucht in die Pantomime. Erst wo das Sagbare sprachlich bis zu seiner  
renze vorgetrieben ist wie bei Kleist, wird das Unsagbare im außer-  
sprachlichen Ausdruck legitim. Das Drama ist ein komplexes Gebilde  
on Sprache und Mimus, wobei die Sprache die Priorität besitzt, als  
trächtlich ausdrucksmächtigere und differenzierbarere Komponente,  
sie ebenso geistige Inhalte wie Bewegungen und Gebärden zu geben  
rmag. Wer – wie wohl am extremsten Hasenclever in seinen »Men-  
nen« – die Sprache zu einem Stichwortregister degradiert, fast zu  
sprochenen Anweisungen für Choreographisch-Visuelles, was zu  
er splendid isolation der mise en scene führt, – zerstört das Drama.  
e Sprache des dramatischen Kunstwerks befördert die Fabel, ohne  
esentliches an Eigenwert einzubüßen. Sie charakterisiert die personae  
amatis und sich selbst. Sie macht Situationen und Vorgänge sichtbar  
d ist selbst Situation und Vorgang. Ihre Autarkie ist geringer als in  
rik und Epik, da sie Gestaltungskomponente ist, doch sie geht ihrer  
cht verlustig. In keinem Fall darf sie zum undifferenzierten, gesichts-  
en Libretto sinken, zur nützlichen Plattform, von der aus dann  
enschliche Ursituationen mit pantomimischen, musikalischen und  
leuchtungseffekten beschworen werden, wie etwa dies in Williams'  
amino real« geschieht und mit anderer Intention und legitimer bei  
lamov, der gerade darauf abzielt, wenn er Sprache bringt, sie als  
nmächtig und widersinnig zu entlarven; denn er sieht in ihr nur

eine Funktion: die des Kommunikationsmittels zwischen den Menschen. Dabei entfällt das Metaphorische. García Lorca, Brecht, Jahnns dagegen lassen die Situationen und inneren Vorgänge ihrer Figuren in Sprache erstehen, die außersprachlichen Mittel in die Assistenz verbannend. Ihre Sprache ist vielschichtig, nicht nur Mitteilungsvehikel, sondern – wie Brecht fordert – auch mit differenzierten Gesten ausgestattet, ihr Dialog besitzt, was Hofmannsthal in seinem Aufsatz über O'Neill vermißt: »Ein wahrhaft dramatischer Dialog enthält nämlich nicht nur Motive, von denen eine Figur bewegt wird..., sondern auch die Suggestion der Erscheinung einer Figur...« Bis ins kleinste muß die Sprache die Weise ihrer persona dramatis ausdrücken. So verkündet die Magd Grusche in Brechts Stück »Der kaukasische Kreidekreis« ihren Willen zum beharrlichen Warten auf ihren Verlobten mit folgendem Parallelismus:

Ich werde warten auf dich unter der grünen Ulme  
Ich werde warten auf dich unter der kahlen Ulme.

Das ununterbrochene Warten äußert sich in der fast genauen Wiederholung des Satzes, ein Warten ungeachtet der Zeit, die vergeht. Sie ist sekundär gegenüber dem Warten: die Zeitbewegung verfließt nicht über das »Zeitwort«, den Bewegungsträger, der ist erstarrt, es muß sich mit statischen Zustandsadjektiven begnügen (grün – kahl). Auch in Jahnns »Straßenecke« erreicht die Sprache subtilere Wirkungen als Außersprachliches es vermöchte, wenn die körperlich auftretenden Figuren aus dem inneren Monolog des Negers James durch einen ihm verwandten Sprachgestus sich als ihm zugehörig abheben von dem Gestus der von außen herantretenden Figuren der Gegenwart. Die dichterische Sprache kann auch im Drama ein poetisches Choreogramm erstehen lassen, ein tänzerisches Verflechten der einzelnen Stränge im metaphorischen Sprachgewebe, so im dritten Akt von García Lorcas »Bluthochzeit«, da wie in einer Polyphonie die Stimmen und Weisen einmal der mörderischen Jagenden und Gejagten, sodann die der Holzfäller und schließlich die des personifizierten Tod und des Monds ineinander sich verweben; die drei Wirklichkeitsmodi der Handelnden, des betrachtenden, außenstehenden Chors und der überpersönlichen Schicksalsfiguren. Gerade das Gegenüber verschiedener Wirklichkeitsbereiche ist vornehmlich durch modifizier-

achgestaltung zu bewältigen, sei es in der Sphäre des Metaphorischen durch das Gegeneinandersetzen von verschiedenartigen Bildern wie bei García Lorca, sei es durch rhythmische Varietät, etwa dem Gegeneinander von rationalisierter Liebestätigkeit und Begehren um echte Liebe in dem Demonstrationsakt »Lieben« (»Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«) bei Bertolt Brecht.

Resumierend: das moderne Drama, will es die gewandelte Wirklichkeit, komplizierter und vielschichtiger geworden, einfangen, ist gehalten, in großem Ausmaß epischer Mittel sich zu bedienen. Die sich konstituierende Wirklichkeit des dramatischen Kunstwerks realisiert sich in sprachlich und aussersprachlich Neuem, doch muß Akzent der Stücke, die den Anspruch auf Dichtung erheben, auf Sprache liegen, welcher das Mimisch-Visuelle und alle Einzelheiten der mise en scene assistieren.

ELISABETH BROCK-SULZER

## ÜBERLEGUNGEN

DER SCHWEIZERISCHEN DRAMATIK VON HEUTE

Es gibt in der Schweiz seit langem die viel diskutierte Streitfrage, ob der Schweizer, im besonderen der Deutschschweizer, dramatisch begabt sei oder nicht. Ja und Nein prallen in der Erörterung aufeinander – wäre nichts in der Schweiz dramatisch, so wäre es doch dieser Streit. Das Problem ist denn auch voller Widersprüche. Wird etwa festgestellt, alle unsere Dichter ersten Ranges seien reinigende Epiker gewesen. Da wird ferner festgestellt, wir seien dem Ursprung nach vorwiegend bäuerlich, wenig spielerisch, wenig zur Dichtung geneigt, und all das müsse uns vor allem auf epische Dichtung drängen. Gegen solche Feststellungen kann aber geltend gemacht werden, wir hätten ein äußerst reiches Volkstheaterleben, fast jeder unserer unzähligen Vereine behauptete es als seine Pflicht, von Zeit zu Zeit Theateraufführungen zu veranstalten. Und ebenfalls gegen jene Feststellungen kann man anführen, daß wir der deutschen Theaterliteratur von heute zwei Auto-

ren internationaler Geltung gegeben haben, Friedrich Dürrenmatt und Max Frisch, und daß neben diesen beiden eine für unser kleines Land beachtliche Zahl beachtlicher Theaterautoren tätig ist. Der dreißigjährige Spielplan der bedeutendsten Sprechbühne der Schweiz, Zürcher Schauspielhauses, das sich keineswegs durch einen undämonischen Nationalismus auszeichnet, sieht vier bis sechs Schweizer Nationalitäten vor neben einer einzigen deutschen, Zuckmayers »Kaltlicht«. Nun mag man aber den Spieß nochmals umdrehen und wiederum feststellen, daß es beinahe tollkühn zu nennen ist, wenn das Zürcher Theater so viele Schweizer herausbringen will. Denn das Zürcher Premieren-Publikum zum mindesten ist alles andere als maßgebend für geistige Landesprodukte. Es betrachtet einen angelsächsischen Autor mit mehr Nachsicht als einen helvetischen, dem gegenüber es dafür von der Vorsicht reichlichen Gebrauch macht. Gewöhnlich so läßt man ja in der Schweiz einem Schauspieler gerne einen noch penetranten Wiener oder Berliner Akzent durchgehen, sehr ungern aber die entsprechende schweizerische Sprachfärbung.

Was gibt es nun in der Schweiz für Theaterliteratur? In die Augen springt zunächst einmal eine Lücke: es gibt keine Theaterware für die Kunstbühne, also keine »Boulevardkomödie«. Zwar gibt es eine Summe von meist künstlerisch belanglosen Schwänken für das Liebhabertheater und sehr sympathische, ja heldenhaft zu nennende, meistens aussichtslose, Bestrebungen, das Niveau dieser Werke zu heben, aber künstlerisches Unterhaltungstheater schweizerischen Ursprungs gibt es bei uns kaum – außer wir rechneten Curt Goetz als Schweizer, der es geworden ist. Freilich teilen wir dieses Fehlen der leichten Komödie weitgehend mit dem deutschen Theater überhaupt, nur ist es bei uns besonders ausgeprägt. Dürrenmatt frohlockt darüber; der Film, sagt er, habe dem Theater heute die Befriedigung schillernder Bedürfnisse abgenommen. Ich glaube nicht, daß wir Goetz haben zum Frohlocken. Ein blühendes Theaterleben befriedigt nicht die unliterarischen, komödiantischen Bedürfnisse von Publikum und Bühne, die lange noch nicht kitschig genannt zu werden brauchen. Das Fehlen solcher »Theaterware« wäre also eher ein nochmaliges Argument für die behauptete undramatische Artung des Schweizer Theaters. Wir haben ferner fast keine realistischen Dramen aus dem gegenwärtigen Leben. Wie bezeichnend ist es, daß ein Zuckmayer eben

ndrama geschrieben hat, in heutiger Zeit mit heutigen Menschen  
end (sein literarischer Wert braucht uns in diesem Zusammen-  
g nicht zu beschäftigen), während ein Frisch schon vor zehn  
en seine »Chinesische Mauer« mit dem Angstschrei leitmotivisch  
iedert hat: »Das Atom ist teilbar!« – aber dies eben in einer sur-  
en Welt, in einer Form, die er »Farce« genannt hat.

Was wir besitzen, ist Experimentiertheater, Avantgardistentheater  
Nachahmungen desselben und daneben eine große Zahl histo-  
er Dramen, die meist auch einen pädagogischen Einschlag auf-  
en. Zum Entstehen der historischen Dramen trägt übrigens unser  
licher Verbrauch an Festspielen das Seine bei, man denke nur an  
großen Anteil, den die Festspiele am Werk Caesar von Arx'  
en. Hie und da verbinden sich die beiden Genres, das surreale und  
historische, indem ersteres das letztere verulkt. So geschehen  
igens auf begabte Weise) in einem Festspiel zur 600-Jahrfeier von  
chs Eintritt in die Eidgenossenschaft, wo man vor lauter Angst  
der historischen Feierlichkeit zur reinen Parodie des Anlasses ge-  
te – ein echt zürcherischer Schildbürgerstreich. Das stilisierte und  
nach Form und Inhalt problematische Theater behauptet also bei  
das Feld weithin.

Wie erklärt sich diese exzentrische Ausprägung der Schweizer  
matik? Ein Hauptgrund dafür ist zu suchen in unserer Doppel-  
thigkeit. Unser ganzes sprachliches Leben spielt auf zwei Klavia-  
a, auf dem Dialekt und dem Hochdeutschen, das wir bezeichnen-  
weise lieber das Schriftdeutsche nennen. Wir sprechen unser All-  
eben ausschließlich im Dialekt aus. Noch wenn wir uns über  
terne Physik, über Heidegger, über Honegger unterhalten, tun  
es im Dialekt. Es schiene also an sich natürlich, wenn unsere so  
gesprochene schweizerische Wirklichkeitsnähe seinerzeit zu einem  
tischen Drama auf schweizerdeutsch geführt hätte, gleichlaufend  
mit Gerhart Hauptmanns schlesischen Dramen. Dieses schweize-  
e Drama existiert aber kaum, was abermals gegen die genuin  
atische Begabung des Schweizers spräche. Man vergleiche ein-  
die zwei Fassungen, die einer unserer wichtigen Dramatiker,  
Welti seinem »Steibruch« gegeben hat. Das düstere Stück endet  
lich, was in der Dialektfassung gar nicht als merkwürdig  
llt. In der hochdeutschen Fassung hingegen scheint alles unauf-

haltsam einem tragischen Ende zuzutreiben, und wenn sich zuletzt die Handlung zur glücklichen Ordnung fügt, so erscheint das als Stillbruch. Unser Dialekt ist also heute nicht eigentlich tragödienfähig. Er dem wir unsere realsten Schmerzen aufladen, vermag unsere imaginären Schmerzen nicht zu tragen. Er scheint dem happy end, ja noch mehr dem Schwank, der unkünstlerisch gemeinten Komik notwendig zuzutreiben. Und je häufiger er natürlich solchen Zwecken dient, desto mehr wird er rückwirkend von ihnen geprägt. Sollte man beispielsweise nicht denken, gerade eine Schweizer Bühne müßte Shaw's »Helden« und ihre ergötzliche Persiflage des Schweizers Bluntschli besonders gut herausbringen? Nun, eine gute Schweizer Bühne hat letztendlich die »Helden« gespielt und dabei die Rolle Bluntschlis, zum Entzücken des Publikums, ganz auf die unkünstlerische Ebene abrutschen lassen. Wir wissen mit dem Dialekt und seiner Sphäre auf der Bühne meistens nicht mehr recht umzugehen.

Nun aber die Kehrseite der Medaille: das Hochdeutsche ist und wirklich ein hohes Deutsch, ein Deutsch auf dem Kothurn, ungewohnt, feierlich, ein wenig unheimlich. Hochdeutsch zu sprechen ist uns schon eine erste Stufe der Stilisierung, ein erster Abstand gegenüber dem Alltag, eine erste Rampe gegen den Zuhörer hin. Hochdeutsch zu schreiben dagegen ist uns natürlich. Könnten und wolltten wir uns auf der Bühne natürlich geben, so müßten wir wohl zum Dialektspiel greifen, und zwar für höchste Ansprüche und jede Seelenlage. Möglicherweise haben wir uns dieses Dialektspiel verscherzt durch Verkennung der vollen Würde unseres Dialekts. Noch eher aber möchte ich annehmen, wir hätten dieses Spiel nicht, weil wir für ein natürliches Theater gar nicht geboren seien, weil uns natürlich eben vor allem Epik und Lyrik seien, Theater jedoch unnatürlich.

Das ist nun aber das Schöne am Theater, daß es einem zu gewissen Zeiten gar nicht natürlich zu sein braucht und doch aufgetragen sein kann. Wenn ein nicht von Natur aus theaterbegabtes Volk ans Theater herankommt zu einer Zeit, wo das Theater selbst durch die Selbstanzweiflung hindurch eine neue Selbstbegründung sucht, so hat gerade ein solches Volk seine große dramatische Chance. Oft gehen ja gerade von Künstlern und Nationen, denen eine gewisse Kunstform nicht selbstverständlich ist, die wichtigsten neuen Impulse aus; man denke nur an die Bemühungen Frankreichs um die moderne Lyrik.

Etwas Ähnliches ist in der Schweizer Dramatik von heute geschehen. War schon die Neigung zum historischen Drama wenigstens teilweise ein noch so schüchternes Bekenntnis zum stilisierten Theater gewesen, so wird dieses nun vollends in den Mittelpunkt gerückt durch einen Dürrenmatt, einen Frisch – wobei keineswegs verkannt sei, daß sie von ihrem Recht, sich fremde Einflüsse anzueignen, Gebrauch gemacht haben.

Etwas anderes mag daneben gerade diese beiden Dichter zum Theater getrieben haben: die besondere politische Lage der Schweiz. Als wir Schweizer vom Krieg verschont wurden, als unsere Häuser stehen blieben, überkam viele von uns und nicht die Schlechtesten, vor allem unter den Intellektuellen, das ungläubige Staunen, daß diese Häuser überhaupt stehen bleiben konnten. Warum nicht auch wir? fragten wir uns immer wieder im Zusammenbruch der Umwelt, obwohl es ja für diese Verschonung höchst reale Gründe gibt. Leicht konnte es derart kommen, daß uns ein Haus so unwirklich wurde wie eine Kulisse. Und daß uns dann in natürlichem Rückschluß eine Kulisse so wirklich wurde wie ein Haus. So spielte denn der und jener Dichter mitten in der äußeren und, wie wir nur zu gut wissen, scheinbaren Unversehrtheit Ruinen, das heißt Theater. Echtes Theater machte er daraus, und nicht etwa »ein Theater«. Wer je tiefer in ein Stück Dürrenmatts hineingehorcht hat, wer Frischs erstgespieltes Stück »Nun singen sie wieder« erlebt hat, der weiß, daß da mitleidende Menschen die Entlarvung der Welt vornahmen. Und daß sie das auf dem Theater taten, weil Larve und Entlarvung zumittelst eine Ausdrucksform des Theaters ist. Dabei erweckt der Umstand Vertrauen, daß diesen Dichtern das Handwerk in der obersten Schicht des Bewußtseins wohnt. Sie reden viel mehr von ihrem Handwerk als von ihrer Weltanschauung. Sie lassen sich zur Selbstkristallisation führen durch die Formgesetze des Theaters. Was ein Dürrenmatt in seinen »Theaterproblemen« (Arche-Verlag) ausführt, das gehört zu den wichtigsten und wesenhaftesten Aussagen, die zum Theater unserer Zeit und jeder Zeit gemacht werden können. Oft erscheint der Gedanke zwar darin nur in jener ungeduldigen Verkürzung, die für diesen Autor kennzeichnend ist; dieses Denken verleugnet nicht, bloßes Gerüst dramatischer Bauten zu sein, aber immer ist es unmittelbar auf die Sache bezogen: die Arbeit am Drama.

Ob die Schweiz auf die Dauer ein bestimmendes Wort in der Dramatik deutscher Sprache behalten wird, kann nicht prophezeit werden. Daß eines Tages aus dem Erdreich der schweizerischen Dialekte noch so etwas, wie es das Wiener Volkstheater war, aufwächst, ist unwahrscheinlich. Ob Dürrenmatt und Frisch wesenhafte Nachfolger haben werden, ist eine offene Frage. Nicht einmal das kann mit Bestimmtheit angenommen werden, daß Dürrenmatt und Frisch selbst beim Theater bleiben werden. Es wäre durchaus möglich, daß das Theater eine Art Purgatorium für sie gewesen wäre. Und durchaus möglich ist es auch, daß im Moment, wo das Theater wieder eine selbstgewissere Kunstform würde (wozu Ansätze schon sichtbar sind), die Schweizer sich wieder von ihm abwenden und dem Epischen ihre alte Liebe, ihre angestammte Begabung ausschließlich zuwenden würden. Bleiben sie aber dem Theater treu, so werden sie wohl eines Tages jenen Weg zur Einfachheit ohne falsche Idyllik einschlagen müssen, den Werner Weber als eigentliche Bahn schweizerischer Dichtung gefordert hat. Sie werden eines Tages des Glaubens werden müssen, erste Aufgabe eines Hauses sei, ein Haus zu sein und nicht eine Ruine – selbst auf dem Theater. Niemand aber wird sie zu Voreiligkeit auffordern dürfen in diesem Glauben. Denn noch zerstörerischer als der Unglauben ist der bloß geglaubte Glauben.

ERICH FRIED · GEDICHTE  
PANTA REI

AUCH die Ufermauer  
ist der Fluß  
das Haus auf dem Hügel ist nichts  
als trübes Wasser

Am Fenster das Mädchen  
ist eine von vielen Wellen  
ihr Lachen gespiegeltes Licht  
ihr Herz ist ein Fisch

Wirf dennoch deinen Ring  
auch hier sind Götter

## PAUSE

ICH hänge meine Jugend an die ersten grauen Haare  
und meine Hoffnung an die Vergangenheit:

Weither gekommen  
und nicht weiter gebracht.

Alles an einem Haar  
und das Haar wird grau.  
Alles an einem Tag  
und der Tag wird neblig.

Und in dem Nebel  
ist auch mein eigenes Grauen:

Neben mir steh ich  
und will meinen Schatten schauen  
und bringe die Zeit zu mit Fragen  
wieviel mir zukommt.  
Komm ich zu mir  
oder kommt mir das vor im Nebel?

Bin ich der Nabel des Nebels?  
die Mitte der matten Luft?  
eine stille Stelle im weißlichen Wind?  
Ich weiß nicht.

Bin ich noch wert mir die Kinderschuhriemen zu lösen  
nach soviel Schritten?  
Und hab ich heut wirklich mehr  
zu sagen als zu verschweigen  
zu lehren als zu erfüllen?

Denn es ist nicht genug  
Verzagen zu zeigen

sich zu verlieren  
und sich in Klagen zu hüllen.  
Auch kluge Klage heilt nicht  
und heiligt nicht  
sondern behelligt  
sondern verdunkelt  
und schlingt als weißliche Schlange  
die Nebelschnur  
von einem Geschlecht zum andern.

Weither gekommen  
und nicht weiter gebracht:

Der Tag hängt an einem Spiel  
das Spiel hängt vor einem Spiegel  
und hängen auch Augen und Herz wer weiß wo  
so hängt doch  
die Liebe an einem Haar.  
Und das Haar wird grau.

Und ohne Liebe  
müßte man Augen und Herz  
schneiden vom Ast der Zeit  
von den Kreuzen finsterer Fenster  
abnehmen ohne Segen  
und zu den Weißlichen legen  
und zu den Zeitlichen legen  
da und dort.

Szenen aus dem zweiten Teil

*Alfred Gerber alias Jussam ist aus einem von Diktatur beherrschten Land ins Nachbarland, eine liberale Monarchie, geflohen, – die aber unter Führung ihres Premiers, um der Diktatur widerstehen zu können, gerade beginnt, sich ebenfalls in eine Diktatur zu verwandeln. Der unbeschäftigte, machtlose König widmet sich nur noch seinen Spieldosen. Nepomuk, der Staatssekretär des Premiers, hält es heimlich mit Birnekamp, dem Obsthändler und Agenten des Regimes von drüben. Beide wollen den König durch eine explodierende Spieldose endgültig ausschalten. – Jussam weigert sich, den Premier zu unterstützen. Dadurch liefert er sich und seine Frau Nina dem Staatssekretär Nepomuk aus.*

*Premier, Nepomuk, Birnekamp*

**N**EPOMUK: Ja bitte? Hier Staatssekretär Nepomuk.  
 PREMIER (*telefonierend*): Wann hat Herr Gerber Audienz bei Seiner Majestät?

NEPOMUK: In einer halben Stunde, Exzellenz.

PREMIER: Läßt sich das nicht mehr rückgängig machen?

NEPOMUK (*blickt auf die Spieldose*): Nein, Exzellenz, jetzt nicht mehr. Ist was nicht in Ordnung?

PREMIER: Nicht der Rede wert. Sie erwarten ihn?

NEPOMUK: Jeden Augenblick.

PREMIER: Sagen Sie ihm nicht, daß ich angerufen habe. Es ist nichts los mit ihm, das ist alles. Ich habe mich getäuscht.

NEPOMUK: Ich bedaure das sehr, Exzellenz.

PREMIER: Es ist gut. Ich danke Ihnen. (*Er hängt ein und geht ab.*)

*Nepomuk, Birnekamp*

BIRNEKAMP: Es scheint, Sie wollen den ersten Auftrag, dessen Erledigung in so törichter Weise fehlgeschlagen ist, nun mit dem zweiten verbinden. Gut. Das ist Ihre Sache. Wichtig ist jedenfalls, daß der

König diese Spieldose erhält. Um es zu wiederholen: hier zieht man sie auf, hier stellt man die Musik ein. (*Er bemerkt, daß Nepomuk nicht auf die Spieldose sieht, sondern vor sich hinstarrt. Freundlich.*) Herr Staatssekretär —?

NEPOMUK (*sieht ihn an*): Ja, hier zieht man sie auf, hier stellt man die Musik ein. Beide Hebel wirken als Zeitzünder. Die Musik läuft eine gewisse Zeit lang, dann zwei Sekunden Stille, dann die Explosion. Die Sprengladung wirkt im Freien im Umkreis von fünf Metern tödlich. Ich weiß gewissermaßen Bescheid.

BIRNEKAMP: Der Herr Premierminister ist ein tüchtiger Mann. Ein Mann, der sich gesund ernährt. Ich liefere ihm morgen wieder zwei Kisten mit Apfelsinen. Seine Politik ist für uns günstig. Die Unzufriedenen nähern sich sowieso unsrer Seite, die andern, die sich an seine Gesetze gewöhnen, werden sich auch an unsere Gesetze gewöhnen. Aber der König — ein Symbol, sagten Sie, der alten Zeit. Er ist noch mehr: ein Symbol der Erwartung. Solange der König lebt, wartet das Volk auf eine Wiederkehr dieser alten Zeit, wartet dumpf und beharrlich, wartet an seinem wahren Glück, an seiner wahren Freiheit vorbei. Ja, was noch schlimmer ist, ein solches Warten mobilisiert plötzlich Kräfte, verhängnisvolle, rückschrittliche Kräfte, die dem Volk — und uns — gefährlich werden können... Das begreifen Sie, nicht wahr? (*Happel tritt ein.*)

*Nepomuk, Birnekamp, Happel*

HAPPEL: Haben Sie noch besondere Instruktionen, Herr Staatssekretär?

NEPOMUK: Führen Sie die Verhaftung korrekt und höflich durch.

HAPPEL: Selbstverständlich, Herr Staatssekretär.

NEPOMUK: Besonders korrekt und besonders höflich.

HAPPEL: Jawohl. Sonst noch was? (*Nepomuk schüttelt den Kopf, Happel grüßt und ab.*)

BIRNEKAMP: Verlassen Sie sich nicht zu sehr auf diesen jungen Mann, lieber Herr Staatssekretär. Er ist noch ziemlich tölpelhaft. Vielleicht schicke ich ihn nach drüben zurück. Obwohl ich mich ungern an neue Geschäftsfreunde gewöhne. Sehr ungern, Herr Staatssekretär.

Man regt sich zu leicht auf dabei. Man ruiniert sein Herz. Nicht wahr, Sie haben Mitleid mit meinem Herzen? (*Nepomuk schweigt*) Ich schau nachher noch einmal bei Ihnen herein. Ich hoffe, haben dann Neuigkeiten für mich. (*Ab.*)

*Nepomuk, später Jussam*

(*Nepomuk wartet, bis er sicher ist, daß Birnekamp nicht noch einmal zurückkommt. Dann stellt er die Spieldose ein. Zierliche Rokoko-Musik. Er setzt sich so, daß sein Kopf dicht neben der Spieldose ist. Sowie Jussam eintritt, fährt er zusammen, beruhigt sich aber sofort, als er sieht, daß Jussam ist.*)

NEPOMUK: Treten Sie nur näher, Herr Gerber. Kommen Sie, setzen Sie sich zu mir. Ich bin gewissermaßen dabei, Ihre und meine Probleme zu lösen.

JUSSAM: Meine gleich auch? Nehmen Sie sich nicht zuviel vor? (*setzt sich neben Nepomuk.*) Ich möchte mich von Ihnen verabschieden.

NEPOMUK: Nicht doch. So rasch werden Sie uns doch nicht verlassen.

JUSSAM: Ich fürchte.

NEPOMUK: Mögen Sie diese Musik?

JUSSAM: Oh ja.

NEPOMUK: Ich habe früher Musik studiert, ich wollte Dirigent werden. Aber dann ist alles anders geworden, sozusagen. Ich bin in andere Geleise geraten. Und manchmal – manchmal fällt es mir plötzlich auf, wie jetzt zum Beispiel, und dann möchte ich korrigieren, auslöschen, was falsch war, und von vorn anfangen... mein verpfushtes Leben beenden. Kennen Sie das auch, dieses Gefühl?

JUSSAM: Nein.

NEPOMUK: Nein? Bereuen Sie nichts in Ihrem Leben?

JUSSAM: Nichts.

NEPOMUK: Aber Sie kennen den Ekel? Nicht wahr, den Ekel vor dem ganzen sinnlosen Getriebe? Oder leben Sie etwa gern?

JUSSAM: Ja. Ausgesprochen gern.

NEPOMUK (*mit vor Haß verzerrtem Gesicht*): So, Sie leben gern? Aber nicht mehr lange. Und nicht mehr gern. Wetten? Sie lieben es doch

zu wetten. Ihre – hm – Ihre Nina war die Geliebte eines Gemüsehändlers, bevor sie zu Ihnen kam.

SSAM: Was Sie nicht sagen.

EPOMUK: Obendrein hat sie sich von einem Arzt und von einem Journalisten aushalten lassen. Sie glauben mir nicht? Ich habe Beweise, Briefe – *(er zieht sie hervor.)*

SSAM *(lächelt)*: So schnell? Sehr fleißig gesammelt. Aber die gehn weder Sie noch mich was an. Auch wenn sie echt sind.

EPOMUK: Sie sind echt. Ihre Nina hatte eine sehr bewegte Vergangenheit, Herr Jussam.

SSAM *(freundlich)*: Sie wohl leider nicht, Herr Staatssekretär?

EPOMUK: Noch mehr, sie ist eine Agentin. Sie wird vom Regime bezahlt.

SSAM: Das interessiert mich nicht.

EPOMUK: Das interessiert Sie nicht? Ich habe auch dafür Beweise. *(Er zieht neue Papiere hervor.)*

SSAM: Fabelhaft, was Sie so alles mit sich herumtragen. Aber wenn Ihre Beweise echt sind, sehe ich sie zu spät. Wenn sie gefälscht sind, zu früh. Ich bin noch nicht alt genug für das Sammeln von Kuriositäten.

EPOMUK: Aber sie wird Sie verraten. Sie hat sie schon verraten. *(Jussam lächelt. Nepomuk starrt ihn an, stellt dann die Spieldose ab. Leise.)* Schade.

SSAM *(plötzlich hat sich sein Gesichtsausdruck völlig verändert)*: Was beabsichtigen Sie? Worauf soll das hinaus?

EPOMUK *(ihn weiterhin anstarrend)*: Wenigstens Angst. Nicht Ekel, nicht Enttäuschung. Aber wenigstens Angst in diesem Gesicht.

SSAM *(auf ihn zu)*: Was ist mit Nina geschehen?

EPOMUK: Nichts, nichts. Ja, Sie haben mich sozusagen aus der Stimmung gebracht. *(Er deutet auf die Spieldose.)* Ich hätte die Musik gern zu Ende gehört, – mit Ihnen. Jetzt müssen wir unsere Probleme offen lassen. Wenn Sie bitte einen Blick auf die Spieldose werfen wollen. Hier zieht man sie auf, hier stellt man die Musik ein. Beide Hebel wirken als Zeitzündler. Die Musik läuft eine gewisse Zeit lang, dann zwei Sekunden Stille, dann die Explosion. Die Sprengladung wirkt im Freien im Umkreis von fünf Metern tödlich. *(Jussam sieht ihn an)* Absolut tödlich. *(Jussam stellt rasch die Spieldose*

*an, Nepomuk reißt sie ihm aus der Hand, stellt ab.) Sind Sie wahnsinnig!*

JUSSAM: Wollten Sie dies Ding nicht an uns beiden ausprobieren?

NEPOMUK: In wenigen Minuten beginnt Ihre Audienz beim König. Sie werden ihm die Spieldose als Zeichen Ihrer Dankbarkeit für die freundliche Aufnahme in unserem Land schenken.

JUSSAM: Was werde ich?

NEPOMUK: Ich habe sozusagen keinen Zweifel daran gelassen. Entweder Sie schenken dem König die Spieldose – oder Sie befinden sich morgen wieder drüben, in dem Land, aus dem Sie gekommen sind.

JUSSAM (*ungläubig*): Sie sind das? Sie haben das also gemacht? Sie haben Stephan Rontenardi –? Sie selber?

NEPOMUK (*er genießt Jussams Entsetzen und Ratlosigkeit*): Nun?

JUSSAM: Das ist –

NEPOMUK: Nun?

JUSSAM (*sehr leise*): Dann habe ich Ihnen wohl auch den nächtlichen Telefonanruf zu verdanken?

NEPOMUK: Zum letzten Mal: wie ist Ihre Antwort?

JUSSAM: Sie wissen ja nicht mal, wen Sie in die Luft sprengen wollen: sich selbst, mich oder den König. Sie sind krank. Ich werde einen Arzt anrufen.

NEPOMUK: Ich glaube nicht, daß Sie anrufen werden.

JUSSAM: Und die Polizei. (*Er steht vorm Telefon.*)

NEPOMUK: Nein, ich glaube es nicht.

JUSSAM: Weil Sie vielleicht ein Feuerzeug in der Tasche haben? Wo draußen Ihre Wachmannschaften warten? (*Auf ihn zu.*) Schießen Sie doch. Sie sind erledigt, bevor Sie mir ein Haar gekrümmt haben.

NEPOMUK: Und was wird dann aus Ihrer – hm – Ihrer Nina? Dann wird sie das tun, was ich gerade angeordnet habe, sozusagen.

JUSSAM: Was haben Sie angeordnet?

NEPOMUK: Wenn kein Gegenbefehl kommt – und er muß von mir kommen, da niemand sonst meine Leute kennt – dann wird sie gewissermaßen zurückreisen, dahin, wo sie hergekommen ist.

JUSSAM (*leise*): Nein! (*Happel und Nina treten ein.*)

*Jussam, Nepomuk, Nina, Happel*

NEPOMUK (*auf Happel zu*): Was tun Sie hier? Sie sollten nicht mehr hierher kommen.

HAPPEL: Ich hatte Sie so verstanden, Herr Staatssekretär.

NEPOMUK: Beunruhigen Sie sich nicht, gnädige Frau. Es ist eine reine Formalität.

JUSSAM (*er fixiert Happel. Dann entschlossen*): Wirklich, es ist nichts besonderes, Nina. Wir müssen nur einen Tag ins Lager. Zur Untersuchung. Du ins Frauenlager, ich ins Männerlager.

NINA: Muß das sein?

JUSSAM: Sicher nicht. Aber es ist Vorschrift. Noch nicht mal Herr Staatssekretär Nepomuk konnte es verhindern.

NINA: Und es ist wirklich nichts Schlimmes –?

JUSSAM: Es wird dir sehr gut gehn.

NINA: Wirds dir auch gut gehn?

JUSSAM: Natürlich. Ich habe jetzt Audienz beim König.

NINA: Und du holst mich ab, wenn alles erledigt ist?

JUSSAM: Ja, dann hol ich dich ab. Leb wohl. (*Nach einer Pause*) Auf Wiedersehn.

NINA: Ja, Alfred, auf Wiedersehn... (*Sie wendet sich um und geht ab. Happel folgt ihr.*)

*Jussam, Nepomuk*

NEPOMUK: Es war ein Fehler, gewissermaßen ein großer Fehler, daß Ihre – hm – Ihre Nina noch einmal herkam. Mich wundert nur, daß Sie nicht versucht haben, mit ihr zu fliehen.

JUSSAM: Ich wollte sie nicht erschrecken.

NEPOMUK: Wie rücksichtsvoll. Aber es ist Zeit für Sie. Ihr Wagen steht vor der Tür. (*Er gibt Jussam die Spieldose, der steckt sie gleichmütig ein.*) Ich brauche Ihnen nicht zu sagen, daß man Sie nicht aus den Augen lassen wird.

JUSSAM: Warum soll ich eigentlich den König in die Luft sprengen?

NEPOMUK: Ich bekomme meine Aufträge von einem Mittelsmann, der bekommt sie von einer Zentrale, und die Zentrale von einer Überzentrale, so ist man gut aufgehoben in der langen Kette und

weiß, woran man sich zu halten hat. Das ist sehr beruhigend. Man muß gehorchen lernen, seinen Willen aufgeben, sozusagen. Ich bin von der geschichtlichen Notwendigkeit des Regimes überzeugt. Und diese Überzeugung macht mein Leben sinnvoll. Ich bin Dolch des Regimes auf dem Herzen dieser sterbenden Kultur. Das ist meine Aufgabe. Früher war ich zerrissen von Zweifeln. Jetzt ist alles geordnet, besser geordnet als der Premier es je hier ordnen kann. Und ich hasse die Leute, die ohne Ordnung leben, denken, lieben. Ja, diese sogenannten Liebenden hasse ich besonders, die sie in keine Ordnung fügen, weder hier noch drüben, die nichts anderes kennen als nur sich selber und ihre dreckigen Körper, die sie aneinanderreiben. Ich habe kein Mitleid mit Ihnen, Herr Gerber. Gehen Sie. Wenn Sie an Ihrem Schicksal etwas auszusetzen haben, ist es Ihre Schuld. In Wirklichkeit ist alles ganz einfach. *(Er begleitet Jussam hinaus.)*

JUSSAM: Ja, ganz einfach. Sie machen bloß ab und zu einen Selbstmordversuch, Sie Regime-Dolch. *(Ab.)*  
*(Nepomuk sieht ihm voller Haß nach, geht dann zum Telefon, wagt zu warten. Der König tritt ein.)*

*König, Nepomuk, später Hauptmann*

KÖNIG: Ja? Was gibts?

NEPOMUK *(am Telefon)*: Ist dort der Kommandant der königlichen Garde? Verbinden Sie mich bitte mit Seiner Majestät.

KÖNIG: Ich bins schon selber. *(Er rückt ein Versatzstück beiseite. Dahinter sitzt der Hauptmann und schläft.)* Der Herr Hauptmann ist seit einiger Zeit dienstlich sehr in Anspruch genommen.

NEPOMUK: Majestät, hier spricht der Staatssekretär für soziale Hilfen. Nepomuk.

KÖNIG: Das freut mich. Wollen Sie meine Rente erhöhen?

NEPOMUK: Ich wollte mir erlauben, Sie auf den Besuch von Herrn Gerber vorzubereiten, Majestät.

KÖNIG: Ach richtig, Herr Gerber. Dieser Jussam.

NEPOMUK: Er ist ein wenig seltsam, Majestät. Er hat ein Gastgeschenk für Sie.

KÖNIG: In der Tat, das ist seltsam.

NEPOMUK: Aber er hat Hemmungen, es Ihnen zu überreichen. Es ist ihm zu gering. Dabei handelt es sich um eine kostbare Spieldose.

KÖNIG: Oh! Rührend. Nun, die werde ich ihm schon entlocken.

NEPOMUK: Das wird nicht einfach sein, Majestät. Er wird Ihnen vermutlich etwas von einem Sprengstoffanschlag gegen Sie erzählen –

KÖNIG: Wie kommt er darauf?

NEPOMUK: Ich halte sozusagen seine Nerven für überreizt, Majestät.

Bedenken Sie, was er durchgemacht hat. Er wird einige Leute verdächtigen, Ihnen nach dem Leben zu trachten. Vielleicht auch mich.

KÖNIG: Ausgerechnet Sie? Das kann ich mir aber erklären. Ich habe mich viel mit Psychologie beschäftigt. Zwangskomplexe richten sich gern gegen Leute, denen man eigentlich zu Dank verpflichtet ist.

NEPOMUK: Majestät, Sie haben wie immer Recht.

KÖNIG: Haben schon, aber behalten selten genug. Denn es könnte ja auch sein, daß Sie mich wirklich in die Luft sprengen wollen, lieber Herr Nepomuk.

NEPOMUK: Majestät!

KÖNIG: Aus Ersparnisgründen vielleicht. Es könnte doch sein. *(Er wendet sich dem Hauptmann zu und rüttelt ihn)* Hauptmann! Aufwachen!

NEPOMUK *(wartet am Telefon noch auf ein Wort des Königs. Als nichts mehr kommt, hängt er langsam ein und geht ab.)*

### *König, Hauptmann*

HAUPTMANN *(kommt zu sich)*: Majestät? Verzeihung, Majestät.

KÖNIG: Sie sollten wohl doch lieber zwischendurch auch ein paar scharfe Sachen trinken, Herr Hauptmann. Rotwein allein macht Sie zu müde. Geben Sie mir bitte den Schlüssel vom Weinkeller. *(Er zieht ihn dem Hauptmann dabei schon aus der Tasche.)* Meine Haushälterin hat schon ein paar Mal danach gefragt, sie will die Flaschen abstauben. Ich glaube, eine bestimmte Likörsorte staubt sie besonders liebevoll ab. Da sie im Moment beim Friseur ist, möchte ich Sie bitten, Herrn Gerber zu empfangen. Ich hole inzwischen was zu trinken herauf. Ist überhaupt noch was da?

HAUPTMANN: Aber selbstverständlich, Majestät.

KÖNIG: Man wird doch noch mal fragen dürfen. (*Ab.*)

*Hauptmann, später Jussam*

HAUPTMANN (*geht Jussam entgegen, der gerade eintritt*) Guten Tag, Herr Gerber. Bitte warten Sie einen Augenblick hier. (*Er führt ihn herein.*)

JUSSAM: Danke. (*Er sieht sich um.*)

HAUPTMANN (*zögernd*): Ich möchte Sie um etwas bitten. (*Jussam sieht ihn überrascht an.*) Ich weiß, Sie haben mit dem Premier Schwierigkeiten. Vermutlich werden Sie zurückgehn, nach drüben. Ich wollte Sie bitten, mich mitzunehmen.

JUSSAM: Sie mitzunehmen?

HAUPTMANN: Was soll ich hier? Ich halte das nicht mehr aus. Früher war es beinahe die Krönung einer Laufbahn, Kommandant der königlichen Garde zu werden. Aber ich sehe nicht ein, was für einen Sinn es haben soll, heute ein häßliches Haus voller historischem Gerümpel und einen liebenswürdigen Trottel zu bewachen. Da ist nichts zu bewachen. Der König hat ja auch ausdrücklich befohlen, daß keine Sicherungsmaßnahmen für seine Person ergriffen werden dürfen.

JUSSAM: So, das hat er befohlen.

HAUPTMANN: Aber ich habe auch keine Lust, mir für die neuen Gesetze des Premierministers auch nur die Stiefel schmutzig zu machen. Ich weiß nicht mehr, was ich tun soll. Mein Vorgänger hat sich erschossen. Nehmen Sie mich mit. Wenn ich weiß, wofür, schlage ich mich bis zum letzten.

JUSSAM: Wofür, glauben Sie, schlagen Sie sich, wenn Sie nach drüben gehn?

HAUPTMANN: Für Sie, einen aufrichtigen, mutigen Mann. Für das, was drüben wie hier vor die Hunde geht: die Freude zu leben. Für den Rest Anständigkeit und Selbstachtung, den ich habe.

JUSSAM: Ich gehe nicht zurück.

HAUPTMANN: Nicht?

JUSSAM: Ich kann nicht.

HAUPTMANN: Sie bleiben hier?

JUSSAM: Das kann ich auch nicht. Nicht mehr.

HAUPTMANN: Scheußliche Situation. Werden Sie herauskommen?  
(*Jussam zuckt die Schultern.*) Dann weiß ich nicht, was aus mir werden soll. Ich habe sie alle durchprobiert, die Pfaffen, die Politiker, die Generale. Alles nichts. Wenn sie nicht lügen, wissen sie auch nicht weiter. Und die meisten wissen nicht mal mehr zu lügen. Die Art, wie sie ihr Nichtwissen mitteilen, ist natürlich verschieden. Alles andere gleich.

JUSSAM: Fangen Sie doch von vorn an. Essen Sie selber vom Baum der Erkenntnis. Warten Sie doch nicht, bis Ihnen andere Leute die faulen Stellen rausschneiden. Tun Sies selber. Und von dem, was übrig bleibt, essen Sie soviel Sie können.

HAUPTMANN: Sehr schön – aber dann gibt es wohl mehrere Bäume der Erkenntnis. Einer sagt: »Meine kleine Lupine« zu mir und ist die Frau des Premierministers. Von dem habe ich mehr als genug gegessen, und trotzdem weiß ich noch immer nicht, ob »kleine Lupine« lyrisch oder kritisch gemeint ist. (*Der König tritt ein, mit einer Flasche und Gläsern.*)

*Jussam, Hauptmann, König*

KÖNIG: Ich freue mich, Sie bei mir zu sehn, Herr Gerber. Genau genommen, freue ich mich erst, seit der Premierminister mir mitgeteilt hat, mit Ihnen sei nicht viel los.

JUSSAM: Mit mir ist auch nicht viel los, Majestät.

KÖNIG: Mit mir ebenfalls nicht, im Vertrauen. Kommen Sie, trinken wir was. Einen Sherry. Hauptmann, Sie auch? Sie haben lange nichts gehabt. Zum Wohl.

JUSSAM: Auf Ihr Wohl, Majestät.

HAUPTMANN: Auf Ihr Wohl, Majestät.

KÖNIG: Daß Sie sich wohlfühlen möchten im Land meiner Väter, Herr Gerber. Mein Land ist es leider nicht mehr.

JUSSAM: Majestät, ich habe eine Bitte.

KÖNIG: Sie ist gewährt, wenn ich sie erfüllen kann. Viel mehr als Ihnen ein zweites Glas Sherry anbieten kann ich aber nicht.

JUSSAM: Meine Frau befindet sich in einem Lager. Ist es möglich, daß sie hierher –

KÖNIG: Oh ja, richtig, Ihre Frau hätte ich ja auch gern kennengelernt.

JUSSAM: Auf diesem Zettel stehn alle Nummern, unter denen man sie erreichen kann. Die richtige weiß ich nicht.

KÖNIG: Wo haben Sie die Nummern her?

JUSSAM: Aus der Jacke des Staatssekretärs für soziale Hilfe.

KÖNIG: Recht so. Wenn meine Frau im Lager säße, würde ich das auch tun. Hören Sie, Hauptmann, rufen Sie alle diese Nummern an und befahlen Sie in meinem Namen, daß Herrn Gerbers Frau sofort zu mir gebracht wird.

HAUPTMANN: Sofort, Majestät.

KÖNIG: Und beruhigen Sie Ihre Soldaten. Sie laufen kreuz und quers durchs Schloß und suchen wieder mal Einbrecher. Fast hätte mich so ein Kerl auf der Kellertreppe mit seinem Bajonett aufgespießt, weil ich keinen Ausweis bei mir hatte.

HAUPTMANN: Ich werde für Ruhe sorgen, Majestät. (*Ab.*)

### *König, Jussam*

KÖNIG: Ich bin neugierig, ob wir Erfolg haben werden, was Ihre Frau betrifft. So sicher ist es gar nicht.

JUSSAM: Ich danke Ihnen jedenfalls sehr, Majestät.

KÖNIG (*öffnet seine Schuhe, massiert sich die Füße*): Jetzt will ich Sie kennenlernen. Ich habe mich erst sehr gewundert, daß Sie mit dem Premierminister nicht zurechtgekommen sind. Aber dann erzählte er mir, daß Sie gesagt haben, Sie wollten nichts beweisen, Sie wollten nur da sein. Das interessierte mich. Alle Religionen und alle sonstigen politischen Einrichtungen gehen davon aus, daß der Mensch, um leben zu können, Beweise benötigt. Beweise für die Existenz Gottes und die Stabilität der Butterpreise, Beweise gegen die Existenz Gottes und gegen die Stabilität der Butterpreise – Beweise jedenfalls, drüben wie hier. Nur Sie wollen keinen Beweis und keine Kalendersprüche, Sie wollen da sein, mitten im unaufhörlichen Fluß der Dinge, mitten unter den rasenden Milchstraßen des Weltalls, den Milliarden Sonnen mit Millionen Planeten voller hochentwickelter Dummköpfe, die sich ebenfalls beschießen und bekehren und voller Angst an Beweisen festhalten, damit sie nicht fortgerissen

werden zwischen die Spiralnebel – mitten in diesem ungeheuren Wirbel wollen Sie nur da sein, nicht geschützt vom Panzer einer erprobten Lehre, vollkommen offen allem preisgegeben, was Ihnen begegnet. – Irre ich mich?

JUSSAM: Nein, Majestät.

KÖNIG: Sehn Sie, und das geht eben nicht, mein lieber Freund. Darauf ist unsere Zeit nicht eingerichtet. Darauf ist keine Zeit eingerichtet. Nehmen Sie den Premier: ein Mann der Tat. Ein Realpolitiker mit festen Überzeugungen. Ein kühner Drachenbeobachter. Nehmen Sie mich: Ein alter Mann, der nichts mehr sein eigen nennt außer der Einsicht des Psalmisten, daß nämlich alles eitel ist: die Taten, die Realpolitik, die Überzeugungen. Und die Schuhnummern. (*Er zieht die Schuhe seufzend wieder zu.*) Bekämpfen Sie irgend einen Drachen – oder resignieren Sie. Andere Möglichkeiten gibt es nicht. Oder Sie werden überall wie ein Aussätziger gejagt. Jeder, der einen Beweis in der Tasche hat, darf Sie am Straßenrand erschlagen. Irre ich mich?

JUSSAM: Nein, Majestät.

KÖNIG: Was bleibt Ihnen also? Die Liebe, natürlich. Was sonst. Viel Glück, Herr Gerber. Ich halte mehr von meinen Spieldosen. (*Nach einer Pause.*) Um so aufmerksamer von Ihnen. –

JUSSAM (*leise*): Nepomuk hat Sie angerufen, Majestät?

KÖNIG: Würden Sie mir Ihr Geschenk nicht zeigen, wenn ich Sie sehr darum bitte?

JUSSAM: Nein, Majestät.

KÖNIG: Warum sollte Ihre Spieldose denn explodieren. Das wäre doch albern. Im übrigen habe ich prinzipiell nichts dagegen. Das kümmerliche Vergnügen, mich umzubringen, sei jedem unbenommen.

JUSSAM: Der Staatssekretär für soziale Hilfe –

KÖNIG: – ist einer meiner tüchtigsten Beamten.

JUSSAM: Trotzdem, glauben Sie ihm nicht, Majestät. Er handelt im Auftrag des Regimes.

KÖNIG (*leise*): Wenn schon. Es ist mir gleichgültig.

JUSSAM: Er hat Flüchtlinge wieder an das Regime ausgeliefert.

KÖNIG: Das wäre arg. (*Plötzlich sehr bewegt.*) Aber was soll man dagegen tun? Was soll man tun? (*Leise*) Seine Frau lieben? Gut, das ist

eine solide Ausrede. Aber meine mit den Spieldosen ist bessern Kommen Sie, ignorieren wir, was Sie wissen und was ich weiß, das ist das einzige, was wir jetzt tun können. Ich habe dreihundertvierundfünfzig Spieldosen, und ich kenne sie alle und weiß, für welche Stimmung und gegen welche Trauer jede geeignet ist. Manchmal, in der Dämmerung, so wie jetzt, öffne ich alle Balkontüren, trete hinaus und sehe über die Stadt, hinter mir leise Spieldosenmusik – *(er ist im Begriff eine Tür zu öffnen, da tritt der Hauptmann ein.)* Nun?

*König, Jussam, Hauptmann*

HAUPTMANN: Nichts, Majestät.

KÖNIG: Nichts? *(Er sieht Jussam an, der vor sich hinstarrt.)*

HAUPTMANN: Man kannte sie in keinem Lager.

KÖNIG: Oder man wollte Ihnen nicht sagen, wo sie ist, Hauptmann. Was gilt noch ein Befehl, ja, nur eine Bitte des Königs, wenn realpolitische Erwägungen dagegen sprechen. Ja, lieber Herr Gerber, es tut mir leid. Es tut mir sehr leid. Aber lassen Sie uns jetzt Ihre Spieldose hören. Oder eine andere meinerwegen. Sehn Sie hinunter auf die Stadt – *(er öffnet die Tür. Hinter ihr lehnt Nina.)*

*König, Hauptmann, Jussam, Nina*

KÖNIG *(hat Nina noch nicht bemerkt, fährt fort)*: Sehn Sie, wie die Nacht vom Flußufer heraufsteigt. *(Er sieht Nina.)*

HAUPTMANN *(auf Nina zu)*: Der Einbrecher – *(Jussam ist ihm zuvorgekommen und umarmt Nina.)*

NINA: Ich wußte, daß irgendwas nicht stimmt. Ich bin unterwegs aus dem Auto gesprungen.

KÖNIG *(zum Hauptmann)*: Es scheint eher Gerbers Frau zu sein, was denken Sie?

JUSSAM *(steht mit Nina auf dem Balkon)*: Verzeihen Sie uns die Unhöflichkeit, Majestät. Aber wir müssen das Land Ihrer Väter verlassen. Wenn es Ihr Land wäre, Majestät, wie gern wären wir – *(Er schließt rasch vor dem hinzuspringenden Hauptmann von außen die Tür. Als der Hauptmann sie sofort wieder aufreißt, ist niemand mehr zu sehen.)*

KÖNIG: (*leise*) Lassen Sie, Hauptmann. Lassen Sie die beiden. Die andern sind hinter ihnen her. Und ich kann ihnen ja doch nicht helfen. Ich kann nichts tun. Ich kann nichts dagegen tun, daß es immer näher kommt, immer näher, daß uns sein heißer Atem schon die Luft wegnimmt... Denken Sie, ich habe nicht einmal die Spieldose von Herrn Gerber gesehn. Der erste Mensch, der eine Spieldose hier hinausträgt. Sie werden der zweite sein, Hauptmann.

HAUPTMANN: Ich? Wieso, Majestät?

KÖNIG: Sie werden versetzt, in eine kleine Garnison. Auch dagegen konnte ich nichts tun. Ich kann Ihnen nur eine Spieldose als Souvenir schenken. (*Ab.*)

# PETER HÄRTLING · FAHRT

## I

in den blauen zelten  
kreist der rauch  
und die alten indianer  
meiden das totem des unheils

zieh die schnellen schuh an  
und flieh  
vielleicht ist es der letzte tag  
den dir die kreisenden bussards gönnen  
oder unter dem felsen wartet schon  
der meister

abends wenn unter dem flachen himmel  
die bunten stickereien  
der tänze  
glänzen  
schnellen die wütenden pfeile  
durch die ebene

und in der tiefen müdigkeit  
der blauen zelte  
treffen sich die geister

## II

dunkler mantel auf den geleisen  
die roten zeichen  
lehren den flug.

aus der nacht springt  
eine blinde tänzerin  
über die wandernden teppiche

**J**ENSCH erwachte und richtete sich auf. Es war noch nicht Tag. Das Zimmer war mit grauem Nebellicht erfüllt und so kalt, daß er seinen Atem sehen konnte.

Irgend etwas war anders.

Irgend etwas war passiert.

Seine Sinne regten sich träge wie nach einer betrunkenen Nacht.

Er lag nicht in seinem Bett, sondern auf der Couch unter dem Fenster.

Er fror, weil er nur eine Decke hatte.

In seinem Bett lag ein Fremder, den Leib an die Wand gepreßt, das Gesicht in den Armen verborgen. Sein Atem war unhörbar.

Unter dem Bett standen zerrissene Stiefel und über die Lehne des Stuhles war ordentlich eine Hose mit verschlissenen Boden und eine lumpige Pelzjacke aufgehängt. Auf dem Tisch standen Gläser, eine halbgeleerte Flasche Gin, ein Aschenbecher voller Asche und Kippen. Mensch dachte: wer ist der Kerl? Wie kommt er in mein Bett?

Plötzlich merkte er, daß er durstig war, doch ging er nicht gleich zum Wasserhahn, sondern verweilte dämmrige Minuten mit hochgezogenen Knien, ganz von dem Wunsch nach einem Glas Wasser besessen.

Dann erhob er sich und ging mit nackten Füßen zu dem Becken, das in der Ecke neben der Tür angebracht war. Im Vorübergehen streifte er den fremden Gast mit einem Blick, und sah, daß sich die Decke über seinem schmalen Rücken in hastigen Atemzügen hob und senkte. Der Anblick des schwärzlichen, von dunklen Haaren überwucherten Nackens versetzte ihm einen feinen Stich, wie ein entferntes Warnsignal, dem er jedoch nicht nachsann, weil seine Gier nach Wasser zu groß war.

Er drehte den Kran auf, ließ eine Weile Wasser ablaufen und füllte ein Glas. Als er es an die Lippen setzte und den Kopf im Trinken zurücklehnte, erblickte er sein Gesicht im Spiegel und erinnerte sich an den gestrigen Abend, wie er aufblickend sein Gesicht in einem der Spiegel über der Bar sah und es ekelhaft fand. Daneben erschienen, teilweise verdeckt vom dekolletierten Rücken der Barfrau die Köpfe

der anderen Schieber, die sich gedämpft über Geschäfte unterhielten. Er erinnerte sich, wie sie das Gesicht verzogen, wenn ihnen der Rauch der Zigarette, die sie während des Sprechens zwischen die Lippen geklemmt hielten, in die Augen stieg.

Bert, der schwarz mit Nahrungsmitteln handelte, beugte sich vor, um sich durch den Lärm der Jazzkapelle verständlich zu machen.

»Du bist verrückt«, sagte er zu dem Jensch von gestern abend, »ein gutes Geschäft und todsicher.«

Die Barfrau füllte unaufgefordert die Gläser, verbarg die Flaschen unter der Theke und sagte, indem sie sich mit beiden Händen aufstützte: »Will er nicht?«

»Klar will er«, sagte Dick Winters, »er will nur ein bißchen gebeten sein, ist's nicht so, Jensch?« Er plinkte ihm vertraulich zu.

»Ihr kotzt mich an«, sagte Jensch und blickte in den Spiegel.

»Du bist nicht sehr höflich«, sagte Bert.

»Nein, bin ich nicht«, bestätigte Jensch, »wenn's Euch lieber ist, ich kotz mich selbst am meisten an.«

»O la la«, sagte Frankenstein, »hast Du Dein Gewissen entdeckt?«

Er schob Jensch ein volles Glas hin, der es aufhob und wieder nieder setzte, als er in den Spiegel sah. Wolken von Zigarettenrauch zogen vor seinem Gesicht vorbei, so daß er es nur mit Mühe erkennen konnte.

»Gewissen?« sagte er, »wie sieht das aus? kann man das trinken? oder rauchen?«

»Na also«, sagte Bert.

Jensch sah sich im Spiegel aufstehen und mit hohlem Kreuz und zurückgenommenen Schultern stehen bleiben. Er hörte seine Stimme bald dröhnend nah, bald in der Ferne verklingend wie eine Stimme aus dem Radio. »Soll ich mitkommen?« fragte die Barfrau.

Er schüttelte den Kopf, schob seinen Schemel zur Seite und ging an den Musikern vorbei, deren Lackschuhe auf den Brettern des Podiums den Takt traten. An der Tür wandte er sich noch einmal um und sah im Spiegel, daß er sich schon ein ganzes Stück von sich selbst entfernt hatte. Er sagte sich adieu, indem er mit einer vagen Bewegung die Hand hob. Eigentlich wollte er an den Rand seines Hutes tippen, aber er hatte seinen Hut vergessen. Nitchewo.

Es verging einige Zeit, bis er bemerkte, daß es kalt war. Mit dem Rücken an einen Laternenpfahl gelehnt, dessen Kälte unmittelbar in

ihn eindrang, suchte er seine Handschuhe in der Tasche und zog sie an. Dann schlug er den Kragen seines Kamelhaarmantels hoch, zögerte und lauschte auf ein tiefes, summendes Gemurmel, dessen auf- und abschwellende Monotonie dem Rollen einer entfernten Brandung glich. Er erinnerte sich auch, daß es vorher schon dagewesen war und daß er ihm nachgegangen war, seit er die Bar verlassen hatte.

An der nächsten Ecke stand ein ausländischer Militärpolizist, auf dessen Wange und blankgeputztem Lederzeug der Abglanz bewegter Lichter spielte. Er sah etwas.

Als Jensch nah herangekommen war, wandte er ihm sein heftig kauendes Gebiß zu und sagte, während er die Schulter in Khaki hob und wieder fallen ließ. »What a show!«

Jensch trat neben ihn und sah am Ende der kurzen Straße, die sich vor ihm auftat, eine kleine Kuppelkirche inmitten eines ansteigenden, von Häusern umgebenen Platzes. Aus ihrem geöffneten Portal floß zäh ein Strom gebückter Menschen, die brennende Kerzen in den Händen hielten. Sie flossen murmelnd die Stufen herab und mit dem Geräusch schlurfender Füße an der Außenwand der Kirche entlang, deren Mauer rötlich bestrahlt aus der Finsternis tauchte. Als die ersten das Portal von der anderen Seite erreicht hatten, schloß sich der Kranz von Lichtern und drehte sich langsam im Kreise.

»Was ist los?« fragte Jensch, aber ehe der andere antworten konnte, löste er sich von ihm, wie ein Boot, das von einer Strömung ergriffen wird, und trieb den Lichtträgern entgegen, die sich mit erhobenen Gesichtern vor dem Portal versammelt hatten. Ein bärtiger Mann im langen Kleid trat vor die gelbe Helligkeit des Kircheninneren, hob die Arme und sprach. Die Menge antwortete mit einer aufsteigenden Stimme, die das Schweigen des Eindringlings einschloß und mit sich forttrug. Die Wärme erregter und gerührter Menschen schlug mit dem penetranten Geruch ärmlicher Kleider und ungewaschener Leiber über Jensch zusammen und war ihm nicht unangenehm. Dann bückten sie sich wie Gräser, in die der Wind fällt, und einer sank dem anderen in die Arme und küßte ihn. Auch Jensch fühlte sich an beiden Schultern gefaßt und von einem Mann, der kleiner war als er, in eine zärtliche, jedoch ganz unpersönliche Umarmung gezogen. Er bückte sich. Eine stoppelige Wange streifte sein Gesicht. Ein Mund sprach unverständliche Worte, strömte Knoblauchdunst aus und küßte ihn

auf beide Wangen. Im Nacken fühlte er die Wärme des Kerzenlichts, das der andere in der Hand trug. Ganz aus der Nähe sah er in Augenschein die ein einfältiges Lächeln zu schmalen Schlitzeln verzog. Dann ließ der kleine Mann ihn los, schlug seinen ausgefransten Pelz über Kopf und Ohren und trabte mit hochgezogenen Schultern davon.

Die Menge löste sich in Gruppen, die sich, mit weichen Stimmen plaudernd, von ihm zurückzogen, der nun allein in einem Kreis voll Leere stand, in den rasch die Kälte eindrang.

Fröstelnd blickte er sich nach der Kirche um, die immer noch offen stand. Der Pope ging von Kerze zu Kerze, hob sich auf die Spitze seiner Sandalen und blies sie aus. Dann hustete er und preßte die Hände vor die Brust. Im Gehen schleifte sein langer Rock den Staub von den Fliesen. Jede Kerze die erlosch nahm ein Stück Helligkeit aus dem Raum fort. Der Schein sank in sich zusammen wie ein niederkommendes brennendes Feuer.

Jensch wandte sich ab und sah im Licht der Laterne noch einmal die Gestalt des kleinen Mannes auftauchen, der einer flüchtenden Manier nachging. Er warf einen Blick über den leergewordenen Platz, dann folgte er ihm.

Das war gestern abend – dachte er, während er von seinem Lager aus den schlafenden Gast betrachtete – ich habe ihn mit nach Hause genommen, ich habe ihm ein paar Eier in die Pfanne geschlagen, Gulasch angeboten, mein Bett für ihn frisch bezogen. Er hat seine Schultern minutenlang auf der Matte vor der Tür gesäubert und mich beim Eintreten in gebrochenem Deutsch um Entschuldigung gebeten. Von Verlegenheit blieben ihm die Bissen im Halse stecken, obwohl er sehr hungrig war. Wenn er aufwacht, wird er in seine jämmerlichen Hosen steigen, die verhornten, plattgetretenen Füße in die Stiefel bohren, den verlausten Pelz um die Schultern legen und mit vielen Verbeugungen rückwärts aus der Tür gleiten wie eine Maus, die der Falle entronnen ist.

Der Schläfer seufzte und drehte sich auf den Rücken, wo er mit halbgeschlossenen Augen, das Gesicht dem grauen Morgenlicht preisgegeben, liegen blieb.

Jensch stand auf und schlich mit vorgestrecktem Kopf näher.

– warum habe ich das bloß getan – dachte er – er muß doch irgend etwas an sich haben... – und musterte das graue Gesicht mit den ein-

gesunkenen Augen, aus deren Spalt das Weiß hervorsah wie bei einem flüchtig schlummernden Kaninchen, mit der grau überstoppelten Haut, die sich über den Backenknochen spannte, mit den kläglich herabgezogenen Mundwinkeln aus denen eine schmale Bahn Speichel floß.

– Zähne hat er auch keine mehr – dachte er und ekelte sich, und während er sich ekelte, erinnerte er sich an den Ekel von damals und die Erinnerung drängte ihn Schritt für Schritt zurück über gestern und vorgestern und die vergangenen Wochen in einen dämmrigen Wust von Tagen und Nächten, die in ihm schliefen aber noch nicht vergangen waren, und die sich langsam umeinanderwanden wie geballte Schlangen im Nest. »Das ist doch der...« murmelte er, aber den Namen des Gefangenen hatte der Wächter Jensch auch damals nicht gewußt, nur das Gesicht oder viele Gesichter dieser Art, eine Kolonne von solchen Gesichtern, die ihm dicht aneinandergepreßt gegenüberstand, mit stoffumwickelten Füßen die vereiste Straße trat und näher zu den Flammen drängte, die wie rote Laken aus den Fenstern der brennenden Häuser wehten.

»Ein Löschkommando soll das sein?« tobte der Chef, »die wärmen sich an dem Feuer, das unsere Häuser niederbrennt. Heiz ihnen ein, Jensch!« »Euch werd ich einheizen«, schrie der Wächter Jensch durch das Heulen der Entwarnungssirenen. Sie hörten ihn nicht. Eine Fassade brach vor ihnen zusammen und überschüttete sie mit Funken. Sie wichen zögernd einen Schritt zurück, ein Tier mit vielen verstümmelten Füßen.

Im Gewimmel der alarmierten Ameisen verharrten sie stur und blind wie eine Kolonie von Blattläusen.

»Jeder schnappt sich Eimer, und dann rauf aufs Dach«, schrie der Wächter, »los, los!«

Sie hörten ihn nicht. In einer Art Trance hielten sie ihre Gesichter den wärmenden Flammen zugewandt und schwankten im Rhythmus ihrer tretenden Füße auf und ab.

Der Wächter zögerte in einem Anfall verzweifelter Wut, die ihn für einen Moment hilflos machte wie ein Kind. Dann stürzte er sich auf die Kolonne, riß einen nach dem anderen aus ihrer warmen Mitte, die ihre Glieder nur widerwillig freigab und schleuderte ihn gegen den wasserspeienden Hydranten. Langsam, mit steifen Knien bückten sie sich nach den Eimern. Er wandte sich ab und nahm mit großen Sätzen

die Stufen der Treppe, von denen einzelne schon Feuer gefangen hatten. Am Treppenabsatz straukelte er, brach in die Knie, griff nach einem Halt und verbrannte sich die Finger an dem glimmenden Geländer.

Der Schmerz, den er nicht als Schmerz empfand, erfüllte ihn mit einer gelinden Raserei, die ihm summend in den Kopf stieg. Er schnellte hoch und meinte zu fliegen, so leicht waren die Sprünge, die ihn durch den beißenden Rauch nach oben trugen. Dann brach er mit dem Schädel durch ein schräges Fenster aufs Dach. Der Feuersturm überschüttete ihn mit Funken. Er schüttelte sich wie ein Hund, richtete sich auf und sah entzückt, daß der ganze Himmel rot war.

Während er mit großen Schritten vorwärts ging, sah er sich selbst als schwarze Riesengestalt auf einer leeren Bühne zwischen Kulissen aus Feuer und bedauerte, wie er nie im Leben etwas bedauert hatte, daß niemand ihn bewunderte, wie er, die rechte Hand lässig auf die Pistolentasche gestützt, am äußersten Rande des Daches stand und mit erhobenem Kinn über die Straßenschluchten hinweg sah, in denen das Feuer tobte, wie eine losgelassene Meute, die dem Wink seiner Hand gehorchte.

Beim Anblick der ameisenhaften Wesen, die im Abgrund der Gasse auf dem Bauche krochen, überkam ihn die Lust, das lautlose Gelächter, das ihn schüttelte, herauszubrüllen. Er warf den Kopf zurück und wußte plötzlich, mitten in der Bewegung, die im Schwung erstarrte, daß er nicht mehr allein war.

Ernüchtert wandte er sich um und sah, wie sich die Falltür in aufreizender Langsamkeit hochstemmte, sah wie im Spalt der kleinen Mann aus der Kolonne erschien, wie er seinen dreieckigen Kopf vorsichtig witternd aus dem Loch streckte, wie eine Ratte mit blanken Knopfaugen, denen die über den Giebel tanzenden Flammen einen trügerischen Schein von Munterkeit verliehen.

Vom Ekel auf den Platz gebannt, verfolgte er die langsame Drehung des Kopfes auf dem kurzen Hals, wartete, wartete, wartete, bis der Blick ihn traf und in Entsetzen erstarrte. Der Gefangene duckte sich und straukelte, seine Hände ließen die Eimer los, die sich über die glühende Stiege ergossen. Er verbarg seinen Kopf zwischen den Armen und bot dem Wächter seinen armseligen, schmutzverkrusteten Nacken an.

»Sabotage«, murmelte Jensch, aber er dachte an nichts.

Zwischen ihm und dem kleinen Mann breitete sich mitten im Getöse des Brandes eine mörderische Stille aus, eine unmenschliche Stille, eine Stille, die sich mit unzähligen Saugnäpfen an die Spitze ihrer Nerven setzte und auf die Spitze ihrer Finger und auf die Spitze ihrer Haare, die sich sträubten, und auf die Spitze des Pistolenlaufes, in dem die Kugel anfang zu glühen und zu mahlen. Sicherlich verlangte die Kugel ebenso nach dem gebeugten Nacken des Gefangenen, wie der gebeugte Nacken nach ihr. Jensch hatte nichts zu tun, als sich dem Verlangen zu ergeben, die Stille zu sprengen, abzudrücken.

Der Schuß ging ins Leere, der Knall verging im Wabern der Flammen. Jensch entspannte seine Glieder. Lust, Wut, Ekel, was es auch gewesen war, rann aus seinem Leib, der erschlaft und leer zurückblieb.

Er hustete und rang nach Luft, während er mechanisch nach den Funken schlug, die sich in seinen Haaren festsetzten. Er tat ein paar müde Schritte vorwärts und bewegte vorsichtig mit der Spitze seines Stiefels die verkrümmte Gestalt des Gefangenen, die sich leicht aus dem Gebälk löste, wie ein welkes Blatt, und erst langsam, dann rascher die Stufen hinabrollte und durch das brennende Geländer brach.

Dann ging Jensch auch, ohne Hast, mit schweren Gliedern, strauchelnd und hustend und unter dem Husten unablässig leise fluchend, treppab. Mehrere Atemzüge lang verweilte er auf dem Treppenabsatz, wo der Gestürzte auf dem Rücken lag, die Augen halb geöffnet, wie ein flüchtig schlummerndes Kaninchen. Aus den grauen Lippen, hinter denen damals schon alle Zähne ausgebrochen schienen, rann ein dünner Faden Blut. – Ich muß ihn krank schreiben – dachte der Wächter Jensch.

Der kleine Mann regte sich und seufzte.

Es war inzwischen Tag geworden. Der Nebel stand wie eine Wand vor dem Fenster und erfüllte das Zimmer mit weißem, fremdem Licht. Jensch hob das Gesicht aus den Fingern, die weiße Spuren auf seiner Haut zurückließen und stand auf. Er sah seine Möbel an und erkannte sie nicht und seine Möbel sahen ihn an und erkannten ihn nicht.

Ebenso ging es ihm mit seinem Bild im Spiegel. Nichts war ihm bekannt in diesem Raum, als das Gesicht des schlafenden Gastes, mit

dem er wieder wie damals allein in eine unmenschliche Stille eingeschlossen war.

Er beugte sich über ihn und streifte ihn mit einem langen Blick vom Scheitel bis zum Kinn und über den verhüllten, still atmenden Leib bis zu den nackten Füßen von denen die Decke abgeglitten war. Besonders die Füße sah er lange an. Dann ging er zum Ofen, leerte die Asche in den Mülleimer und baute über zerknüllten Zeitungen einen Scheiterhaufen aus gespaltenem Holz. Mit dem Feuerzeug entzündete er das Papier und wartete bis die Flammen das Holz angefressen hatten. Dann schloß er die Ofentür, öffnete die Luftklappe, füllte eine große Blechschüssel mit kaltem Wasser und setzte sie auf die Platte. Auf den Fersen hockend, hielt er beide Hände vor die Tür, die sich langsam erhitze. Aufmerksam betrachtete er seine Hände, drehte sie langsam vom Ellbogengelenk aus, so daß einmal die gepflegte, rosige Innenfläche, einmal der mit rötlichem Flaum bewachsene Rücken sichtbar wurde, krümmte und streckte jeden Finger und bewegte die Daumen. Dann verzog er die Lippen, ballte die Hände zu Fäusten, die er in die Taschen seiner Pyjamatasche bohrte und ging zum Spiegel, in dessen Glas er sich lange mit gespannter Aufmerksamkeit ins Gesicht sah. Das Zimmer erwärmte sich. Die unsichtbare Sonne lichtete den Nebel vor dem Fenster zu einem weißen Schimmern, das dem Schimmern einer von innen erleuchteten Perle glich. Nichts unterbrach die Stille, bis ein Wassertropfen zischend auf die glühende Ofenplatte fiel.

Jensch trat zum Ofen und prüfte mit dem Finger die Temperatur des Wassers, dann bückte er sich vor der Kommode, zog die oberste Schublade auf und nahm ein frisches Handtuch heraus, das er über die Schulter warf. Ohne sich nach dem Schläfer umzusehen, ergriff er die Schüssel, deren heißer Rand ihn in die Handfläche biß und trug sie zum Bett.

»Schläfst du noch?« fragte er.

Der Gast öffnete die Augen und sah ihn schlaftrunken an. Dann erkannte er ihn und lächelte sein sanftes, einfältiges Lächeln, während er sich aufsetzte und die nackten Füße über den Bettrand hängen ließ.

»Kennst du mich?« fragte Jensch. Er hatte die Schüssel auf die Erde gesetzt und sich davor auf die Knie niedergelassen.

Der Gast nickte eifrig: »Habe ich dir nicht den Osterkuß gegeben?« sagte er. Jensch ergriff seine Knöchel, deren Haut sich rauh und

hrundig unter seinen Händen anfühlte, tauchte sie ins warme Wasser und atmete tief und senkte den Kopf, um alles zu sagen. »Lieber Bruder«, begann er, »lieber Bruder«, und stockte und schwieg hilflos, während er den Kopf noch tiefer senkte, und fing an, dem Gast beutensam die Füße zu waschen, der mit sanften, verständnislosen Lächeln über den gesenkten Scheitel hinweg in die Sonne blickte.

## HANS SCHWAB-FELISCH

### SCHELME UND HOCHSTAPLER

EINE Schwalbe macht noch keinen Sommer; der Witz noch lange nicht einen Schelm. Und was den Hochstapler angeht, so wäre es traurig um unseren Humor bestellt, wollten wir ihn in die Zwangsjacke stecken, die das Strafgesetzbuch für ihn bereit hält. Nein, Schelme und Hochstapler sind, sofern ihnen einiges Format eignet, von anderem Kaliber, als es die Ehrpusseligkeit einer geruhsamen bürgerlichen Gesellschaft oder auch das puritanische Gewissen chiliastischer Menschheitsträumer wahrhaben möchten. Hochstapler und Schelme sind mitunter wie Oasen in der Wüste, wie das Salz zum Ei, wie ein Sonnenstrahl an grauen Tagen. Sie sind ein Stück Weltgelächter und haben immer dann ihre große Zeit, wenn diese unsere Welt vor Ernüchterung oder Blutrünstigkeit, vor ideologischer oder dogmatischer Verkrampfung schier nicht mehr ein noch aus weiß. Sie reduzieren die großen Worte auf ihren Sinngehalt wie es Eulenspiegel tat und sie bringen uns in Erinnerung, daß der Mensch ein Mensch ist, wenn jene nimmer müden Kräfte übermächtig am Werke sind, die da aus der Menschheit eine Ansammlung von Engeln machen wollen. Hochstapler jener Sorte, wie sie Thomas Mann beschrieben hat, demaskieren ihre Umwelt, indem sie sich selbst zu ihrem potenzierten Ebenbild erheben. Tiefstapler, ihre Brüder im Geiste, erreichen das nämliche Ziel mit anderer Methode. Wer ein rechter Schelm ist, der hat die Widersprüche erkannt, an denen die Menschheit lustvoll leidet, ob wissenschaftlich oder nur durch die Einfalt seines Herzens, das bleibt dabei gleichviel. Der eine attackiert seine Zeitgenossen und macht sich über sie lustig, der andere wird, ruhend in seiner Gelassenheit wie die Schnecke in ihrem Gehäuse, wider Willen zum Schelm, Narren, Einfaltspinsel, zum Weisen, an dem die scheinbare Ordnung, die scheinbare Gesamtheit aller menschlichen Existenz und allen Zusammenlebens ironisch zersplittert. Die Ironie im Schicksal des passiven Schelms, der zum Weisen wird, geht bis zur Tragik, bei Simplizius Simplizissimus bis zur Weltentsagung. Und wenn Don Quijote, der Träumer mit dem »zweiten Gesicht«, dem es an gesellschaftlicher Kommunikation gebricht, sich selbst zum Mittelpunkt einer phantastischen Gesellschaft

nacht, wie sie in den zeitgenössischen Ritterromanen vorgegaukelt wird, so liegt seine Tragik darin, daß er diese phantastische Gesellschaft als Realität nimmt. Als bare Münze nehmen, was von Politikern und Religionsstiftern, Eifcern und Weltverbesserern der an sich selbst leidenden Menschheit gepredigt und mit der Gloriole des Heils versehen zum Ziele gesetzt wird, das ist eines rechten Schelms würdig. So wird er zum heimlichen Moralisten, zum Bruder des tragischen Menschen.

Doch bedarf es dieser Konsequenzen keineswegs unbedingt. Denn wie innerhalb jeder Ordnung, so gibt es auch innerhalb der Ordnung der Schelme solche niederer und andere höherer Art. Rekurrieren wir daher auf des Wortes Schelm eigentliche Bedeutung. In meinem Lexikon (der Grimm steht nicht zur Verfügung und ein Schelm, der mehr ißt, als er hat!) heißt es, im Mittelhochdeutschen besage das Wort Schelm »Seuche, Aas«, später Abdecker, Henker, ehrloser Mensch. Heute dagegen werde es nur noch als Scherzwort im Sinne eines Schalks verwendet. Und: »Als Bekräftigungsmittel eines Vertrages bezeugte die dem Gläubiger eingeräumte Befugnis, den wortbrüchigen Schuldner dadurch zu brandmarken, daß er ihn öffentlich einen Schelm nannte.« Nach einer so hohen Einschätzung des Schelms als Sauerteig der menschlichen Gesellschaft, wie sie oben gewagt wurde, sind dies gewiß harte und gar desillusionierende Worte. Doch hieße es wiederum die öffentliche Moral allzu ernst nehmen, wollte man nicht auch im nur spitzbübischen Schelm die Möglichkeiten des Witzes und freundlicher Heiterkeit erkennen, die einer Betrachtung dieser Species Mensch innewohnen können, wird sie nur von einem des Heiteren mächtigen Autor angestellt.

M. Y. Ben-gavriël ist ein solcher Schriftsteller. Er hat sich eine bunte Gesellschaft junger Tunichtgute aus Jaffa zum Helden erkoren, die zwischen Bazaren und Polizisten, am Hafen und in der Wüste ihr Unwesen treibt, stiehlt, die Obrigkeit an der Nase herumführt und die öffentliche Ordnung auf den Kopf stellt. Achtung und Respekt gewinnt nur der, der mit handfester Stärke seine Persönlichkeit beweist oder den listenreichen Kampf gegen die Hüter der Ordnung mit aufnimmt. Bisweilen jedoch regt sich auch in der Brust dieser Nichtsnutze jenes primitive Gerechtigkeitsgefühl, das einen Urtrieb des Schelmen ausmacht. Denn obschon er nicht einen Augenblick an die Nützlichkeit der bürgerlichen Moral glaubt und schon gar nicht an ihre Ordnung,

so entwickelt er doch ein ausgesprochen soziales Gefühl gegenüber den Schwachen und Ausgestoßenen, von deren Solidarität er in schwachen Momenten träumt, auch er ein heimlicher Hüter der Ordnung, wenn auch aus anderer Perspektive. Das Grundgefühl dieser Halloos aus Jaffa ist anarchisch. Aber wie jede Anarchie unerfüllbare Sehnsucht bleibt, so trägt auch die ihre den Keim des Zerfalls in sich. Denn haben sich einen starken Anarchen erkoren, einen führenden Kopf, den kräftigen Erzschem Osman, dem sie alle ergeben sind, sich selbst so zu einer Ordnung zwingend.

Osman, der spiritus rector aller Streiche, kommt, wie es im klassischen Schemenroman der Brauch ist, aus der Hefe des Volkes. Sein List ist die des siegreichen Spitzbuben, der den Höhergestellten hinter Licht zu führen versteht, und dieses Grundelement des Schemendaseins variiert Ben-gavriël kurzweilig und amüsant. Er belustigt und hat sichtbare Freude am Fabulieren. Die Satire allerdings, in der Sitten und Gebräuche der Gesellschaft, ihre Untugenden und Schwächen aufleuchten, hat ihm offenbar weniger am Herzen gelegen. Seine Schemen sind Schnörkel am Rande einer ohnehin reichlich pikaresken Welt. Sie heben sich von ihr im Grunde nur dadurch ab, als sie in pastoseren Mitteln Zuflucht nehmen, als andere.

Bei Ben-gavriël liegt das Schemische offen zutage. Die Schemen bewegen sich in ihrer Umwelt wie die Fische im Wasser; sie sind in ihrem Element und wie sie zu ihm gehören, so umgekehrt: die Umwelt wird durch sie höchstens leise skandalisiert; Antagonismen tieferer Art entstehen nicht, vielmehr könnte man von einer Art Symbiose sprechen, in der die Schemen nur belebende Farbflecken sind. Im Prinzip ähnlich, wenn auch auf einen diametral entgegengesetzten Ton abgestimmt, sind die Geschichten von Siegfried Lenz, der innerhalb einer intakten bäuerlichen Gesellschaft eine Reihe von Käuzen auftreten läßt, deren Einfalt schemische Züge aufweist. Es sind Geschichten aus der masurischen Heimat des Autors, aus der Gegend um Oletzko, rund 50 Kilometer östlich von Lötzen, »im Rücken der Weltgeschichte.« Dort lernt der Großvater Hamilkar Schass die schwere Kunst des Lesens und jagt durch seine besessene Lesewut den Rokitno-Generals Wawrila in die Flucht. Dort gelingt dem nämlichen Hamilkar Schass die Festnahme mehrerer Schmuggler, weil er konstant entgegen den offiziellen Richtlinien handelt; ein Wanderzirkus gerät in totale Ver-

irung, weil die Bauern von Suleyken, Schissomir oder irgendeinem  
deren Nest aus Masuren Zauberei und Messerwerferkunststücke für  
re Münze nehmen und so die allgemeingültigen Konventionen ad ab-  
rdum führen. Der Schelm ist hier in Gestalt des Naiven in vielen  
hatterungen anzutreffen und wenn Siegfried Lenz mit einem Augen-  
winkern den Leser in seine Anrede mit einbezieht, dann weiß man:  
arrheit, Schelmerei und Weisheit wohnen dicht beieinander.

Im übrigen verdanken wir der Lektüre dieser köstlichen Geschich-  
eine Kenntnis, die merkwürdig genug ist, um mitgeteilt zu wer-  
en, selbst wenn sie nicht die Bedeutung haben sollte, die diesem Hin-  
eis auf Schelme und Hochstapler so sehr zupass zu kommen scheint.  
as Wort »Krull« nämlich, so erklärt Siegfried Lenz, heißt im Masuri-  
hen König. Sollte etwa Thomas Mann des Masurischen so mächtig  
ewesen sein, um seinem Felix Krull diese Bedeutung zugedacht zu  
ben? Felix Krull, der »glückliche König«? Doch selbst wenn dem  
cht so ist –, unterlegen wir einmal getrost in hochstaplerischer Weise  
em Felix Krull diesen Hintersinn. Ist er nicht wirklich eine Art König?  
n Tausendsassa und Meister, ein Fürst in der Hierarchie der Schel-  
engestalten? Der Simulant und Schönredner, der listenreiche Segler  
urch das labyrinthische Meer einer Gesellschaft, die sich so freudig  
ochnehmen und düpieren läßt? Krull ist ein Schelm sehr kultivierter  
rt. Seine Devise ist weder direkte List noch Naivität. Nein, Krull  
elastisch. Er adaptiert nicht nur die äußeren Sitten und Gebräuche  
er Oberen, in deren Welt er gelangen will. Er dringt vielmehr tief  
it der Sonde des psychologischen Verstandes in die überdeckten und  
verborgenen Wünsche und Sehnsüchte seiner Mitmenschen ein. Er  
ratzt an der Oberfläche und schürft in der Tiefe. Er ist ein Genie der  
ssimilation, ein Meister des Mimikry, der die Welt ohne moralische  
ttitüde in ihre Bestandteile zerlegt. Er nimmt die Welt ernst, viel-  
mehr, er nimmt sie so wie sie sich geriert, und wird ihr dadurch über-  
gen. »Wer alle Dinge und Menschen für voll und wichtig nimmt,  
ird ihnen nicht nur dadurch schmeicheln und sich mit mancher För-  
erung versichern, sondern er wird auch sein ganzes Denken und Ge-  
aren mit einem Ernst, einer Leidenschaft, einer Verantwortlichkeit  
füllen, die, indem sie ihn zugleich liebenswürdig und bedeutend  
acht, zu den höchsten Erfolgen und Wirkungen führen kann.« Das  
seine Devise, die er sich auf seine schelmische und hochstaplerische

Weise auslegt. Krull ist eine ins Heitere gewendete Gegenfigur zu Simplicissimus – heiter schon deswegen, weil er sich, im Gegensatz zu Simplicissimus, einer scheinbar heilen Welt gegenüberstellt, mit der nicht schon von außen her durch Krieg und Pest das tragische Element verbunden ist. Was Simplicissimus, als er im Schwarzwald Einsiedler geworden ist, der Dämon der Verwandlung »Balanders« ist, das ist Felix Krull der Patenonkel Schimmelpreester, von dem er die Kunst der Verwandlung mittels abgetakelter Kostüme erlernt. Krull hat einen »Kostümkopf«, er findet sich in alle Lagen, aber mit hoher Wahrscheinlichkeit kann man sagen, daß auch in ihm jenseits der heiteren Welteroberung die Erkenntnis der Nichtigkeit der Welt und des Vergänglichen angelegt ist, daß auch seine Flucht nach außen in der Einsamkeit enden sollte. Warum sonst hätte wohl Thomas Mann jene Begegnung mit dem Mimen Müller-Rosé zugeordnet, der, abgemalt und geschminkt, nicht mehr der strahlende Held »elegantier Strapazen« ist, wie auf der Bühne, sondern ein »unappetitlicher Erdenwurm«? Auch in der Rede, die Felix Krull vor Beginn von Zuchthausstrafen hält, die er büßen mußte, zu deren Beschreibung Thomas Mann indessen nicht mehr gekommen ist. Vorläufig – und nun leider endgültig – ist Felix Krull lediglich der Betrüger in Perfektion, dem das Lotterleben deshalb so gelingt, weil er ein Geheimnis dieser Welt entdeckt und sich zunutze gemacht hat, das Geheimnis nämlich, daß, wer die Welt täuscht nur einer höheren Wahrheit entspricht. »Nach meiner Theorie wird jede Täuschung, der keinerlei höhere Wahrheit zugrunde liegt und die nichts ist als bare Lüge, plump, unvollkommen und für den erstbesten durchschaubar sein. Nur der Betrug hat Aussicht auf Erfolg und lebensvolle Wirkung unter den Menschen, der den Namen des Betrugers nicht durch aus verdient, sondern nichts ist als die Ausstattung einer lebendigen aber nicht völlig ins Reich des Wirklichen eingetretenen Wahrheit mit denjenigen materiellen Merkmalen, deren sie bedarf, um von der Welt erkannt und gewürdigt zu werden.« Hier also erleben wir eine Sublimierung des Schelmenmotivs, wie sie nur der Ironiker formulieren kann und wird. Nicht von außen her wird Krull zum Hochstapler und Schelme – wenn er auch Jugenderinnerungen aufzuweisen hat, die ihn auf diese Bahn mit gelenkt haben – sondern er erfüllt nichts anderes, als ein Weltprinzip, das – unter anderen – die Gesellschaft zusammenhält.

Von einem anderen Angelpunkt greift Rudolf Krämer-Badoni das Problem des Menschen in der Gesellschaft an. Krämer-Badoni, selbst ein – wenn das Wort erlaubt ist – sublimier Schelm, zeigte schon in seinem ersten Roman »In der großen Drift« an seinem Helden simonistische Züge. Jetzt geht er einen Schritt weiter. In seinem Roman »Die Insel hinter dem Vorhang« sind es weniger der sowjetrussische Volksdichter Iwan Iwanowitsch Witsch und sein vom Staate beigegebener Aufpasser und Sekretär Stein, die das Schelmenmotiv in seinem humoristisch-tragischen Doppelcharakter variieren. Es ist vielmehr das Narrengesicht der unübersichtlich und gewalttätig gewordenen heutigen Welt mit ihren diktatorischen Systemen und totalitären Glaubensmächten, das den Menschen zur Selbstbehauptung aufruft und zum scheinbaren Schelmen macht. »Alle Gewalttaten und Narrensysteme«, schreibt Krämer-Badoni zu diesem Buch, »haben bis heute weder die menschliche Gesundheit und Regenerationskraft noch die ewigen Ideale zerstört. Mögen diese Ideale noch so oft als Illusionen denunziert werden, das Bild unserer paradiesisch entworfenen Natur tritt immer wieder hervor. In der Menschheit als ganzer ist offenbar etwas am Werk, das stärker als Melancholie und Mord ist.« Die Systeme sind närrisch; der Mensch, mag er sich auch noch so freudig von einer Glaubenssicherheit in eine andere begeben, wie Iwan Iwanowitsch Witsch, der dem Sowjetglauben nur abschwört, um eine Ruhe im Katholizismus zu finden, oder mag er auch ein nichts glaubender Zyniker sein, wie Stein, hat doch immer noch die Möglichkeit zur Freundschaft über alle trennenden Mauern der Systeme hinweg. Das ist Rudolf Krämer-Badonis These. Doch wäre es falsch, für den kommunen Trost der Traktätchen anzuhängen. Denn selbst wenn »das Bild unserer paradiesisch entworfenen Natur« immer wieder hervortritt und sich in der Freundschaft realisiert, hat die Umwelt den Menschen doch zu Konzessionen gezwungen, die »den Souveränen nicht rein sein« lassen und den »Reinen nicht souverän«. Das Janusgesicht tritt überall in Erscheinung. Hinter dem Humor waltet das tragische Element.

Picasso malt eine bewaffnete Friedenstaube; bei dem Besuch eines Admirals in Genua demonstrieren die Kommunisten gegen den Militarismus und die Bürgerlichen für die uniformierte Macht, bis sich herausstellt, daß der Admiral sowjetrussischer Herkunft ist, die De-

monstranten also mit vertauschten Parolen agiert haben. Als Iwanowitsch Witsch und Stein auf ihrer befohlenen Weltreise nicht so betragen, wie von oben gewünscht, wird der Volksdichter Witsch zum »Engel der Revolution« ernannt, weil in den von ihm durchreisten Ländern revolutionäre Kräfte ohne sein Zutun wach wurden. In Wahrheit aber ist diese Ernennung zum »Engel der Revolution« nichts anderes, als ein »Weltsteckbrief«. Es ist eine Art Candide-Humor, die bei Krämer-Badoni waltet und es erweist sich wieder einmal, daß in unruhigen Zeiten wie der unseren eine besondere Affinität der Erkenntnis des Candide Voltaires festzustellen ist, daß es »am besten sei, in seinem Garten zu arbeiten«, denn nichts anderes ist schließlich der Rückzug der zum Schelmendasein gezwungenen Menschen in der Gegenwart so vielen Mächten gepriesenen »besten aller Welten« ins Private. Es bleibt es einerlei, ob Candide den Garten bestellt (den schwererlitterten nicht den ererbten oder erheirateten) oder Simplizissimus in die Einsamkeit flieht oder ob Iwan Iwanowitsch Witsch der Freundschaft pflegt und der Liebe huldigt.

Was aber immer er anstellen, wie er sich mit der Welt auseinanderzusetzen möge, der Schelm entwickelt eine eigene Sprache, vielmehr ein Autor, dem das holde Glück widerfahren ist, einer Schelmenfigur literarischen Lebensodem einzuhauchen. Sie schwankt zwischen der rocker Umständlichkeit und raffinierter Einfalt, sie bedient sich gerade des bildhaften Idioms der niederen Schichten und ist reich an Metaphern. Die Sprache schon ist meist ein Spiegelbild des zum Schelm erhobenen Charakters. Sie entspricht seinen krausen Gedankengängen oder aber seinem scheinbar einfältigen Gehabe, das ja nichts anderes ist als eine Abwehr, eine in Igelstellung gehende Verteidigung gegen die allzu komplizierte, unverständige Welt. Albert Vigoleis Thelema um ein Beispiel aus einem hier zwar nicht weiter angezogenen, aber ungemein schelmischen Buch zu geben – setzt nach einem Absatz »Drei Sternchen. Dann schreibt er: »Drei Sternchen habe ich wiederum vom Himmelsflur entliehen, wo niemand ihr Fehlen merkt, während mir zustatten kommen als Abschluß des zweiten Buches. Da blinken nun und wehren sich gegen die Fittiche der Nacht, einer Nacht, die den Helden den Schlaf und mir die Besinnung auf den Fortgang der Handlung und auf die peinliche Frage geben muß: wie bringe ich sie ihnen bei, den Schlemihlen, daß sie aus dem Regen in die Traufe

kommen sind?« Hier ist gleich ein weiteres, beliebtes Element der Sprache im Schelmenroman enthalten: der Leser wird direkt oder indirekt mit einbezogen. Er soll ja klaren Kopfes – und ein wenig distanziert, fast könnte man von einer besonderen Art Verfremdungseffekt sprechen – an den Überlegungen des Autors oder seines Helden teilnehmen. Lenz, der sich des breiten Idioms seiner masurischen Figuren bedient, wendet mit Vorliebe dieses Mittel an, mit Hoho und Hehe, mit direkter Ansprache und Fragen an den Leser. Auch Ben-gavriël macht sich mit seinem Leser kommun. Den Witz zieht er meist aus überraschenden Vergleichen, wie: »Das Loch, in dem ich schlief, war finster wie ein russischer General.« Thomas Mann dagegen übt die hohe Kunst der listenreichen, verschlungenen Sprache, des bedeutungsvollen Raffinements eines der Umgebung genau angepaßten Ausdrucks. Bei ihm hat die Sprache, dem Wesen seines Helden Krull entsprechend, gleichzeitig die Rolle der Interpretation der Umwelt übernommen. Rudolf Krämer-Badoni allerdings hält hier nicht Schritt. Zwar wird er nun sagen, seine Helden seien keine Schelme in unserem Sinne – immerhin aber sind sie es in den Augen der Welt. Leider aber beläßt er es bei einem Erzählton, der bei diesem seinem Thema nicht überzeugt. Sein überreicher Stoff hetzt ihn weiter, von Begebenheit zu Begebenheit, läßt ihn kaum verweilen, nicht reflektieren. Und das ist schade, denn nicht so sehr das Abenteuer selbst macht in Romanen dieser Art die Würze, als vielmehr die zu ihm angestellte Überlegung.

Es mag 1947 oder 1948 gewesen sein, als der Journalist Eberhard Schulz ein Büchlein veröffentlichte, das den Titel »Der elastische Mensch« trug. Der Titel war ein Programm. Er machte auf das ebenso erheiternde wie bestürzende Phänomen aufmerksam, daß der moderne Mensch den widerstreitenden Anforderungen der ihn beherrschenden Machtfaktoren nicht anders gewachsen sein kann, als durch Anpassung, durch bewußte Nutzung der jeweils von oben her gegebenen und umschriebenen Faktoren. Anpassung aber oder Rebellion, Resignation oder auch nur die ironische oder gar die rein faktische Beschreibung skurriler und herausfordernder Tatbestände sind nur Varianten des einen Tatbestandes: daß der Mensch seinem Unbehagen an den gesellschaftlichen Zuständen Ausdruck geben will, daß er den tragischen Begleiterscheinungen seiner Existenz nicht anders begegnen kann, als

durch die Flucht in Ironie, Schelmenweisheit oder selbst Ganovenherrschaft. Der Schelm, der Hochstapler à la Felix Krull ist nichts anderes als ein versteckter Moralist, auch wenn er sich noch so unmoralisch gebärden kann. Er fordert die Welt in die Schranken, obschon er weiß, daß er scheitern wird. Er flüchtet sich in die Naivität, in die Einfaltspinselerei, offensichtlich, aus Weisheit oder unbewußt. Er unterliegt, aber dennoch hat er den Triumph für sich, möge er ihn auch bewußt nicht kosten. Er entlarvt die Welt und die Menschen, aber in seinen besten Stunden hat er das nachsichtige Lächeln derer, die da wissen, daß die Welt nicht ist und die Liebe alles oder der Garten (siehe oben) oder die Freundschaft. Und nimmer wird er müde werden, dem letzten Ziel zuzustreben, das da, nach den Aufzeichnungen des Albert Vigoleis Thelen in seiner »Insel des zweiten Gesichts« heißt: »Freiheit«. Er wird nicht müde werden. Aber er weiß, daß dieses Ziel unerreichbar bleibt, eine *Fata morgana*.

*Besprochene Werke:* M. Y. Ben-gavriël. Das anstößige Leben des Großen Osman. Verlag Ullstein, Berlin 1955. – Siegfried Lenz. So zärtlich war Suleyken. Masurische Geschichten. Verlag Hoffmann und Campe, Hamburg 1955. – Thomas Mann, Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil. S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1955. – Rudolf Krämer-Badoni. Die Insel hinter dem Vorhang. Limes-Verlag Wiesbaden 1955.

ARMIN MOHLER · ALBIN ZOLLINGER,  
EIN VERGESSENER LYRIKER

AN die Ströme denk ich in der Nacht,  
An ihr einsames und dunkles Leben.  
In Gebirgen träumend aufgewacht  
Wandern sie durch Wald und Gras und Reben.

Rauschen an der Städte grauem Schlaf,  
An der Felder sternerauchend trüber  
Mondverlorenheit, an Rind und Schaf  
Laub, Geruch und Wild und Wind vorüber.

Ach wie Haar der Erde hangen sie  
Aus den Höhen wirr und sanft hernieder,  
Feuchtes Traumgelock, umfängen sie  
Ihr entsunkene, erlöste Glieder.

Uralt immerwährend unterwegs  
Allerorten treiben Wasserfluten  
In den tiefen Ufern ihres Wegs  
Zu des Meeres fernen Muscheltuten.

Das sind die ersten vier Strophen aus dem zehnstrophigen Gedicht «An die Ströme» des Zürcher Lyrikers Albin Zollinger (1895 bis 1941). Was diese Stimme für viele Deutschschweizer bedeutet, kann ein Außenstehender in vollem Umfange nur schwer ermessen. Er müßte dazu die literarische Situation der alemannischen Schweiz seit dem Tode Carl Spittellers, seit dem Verstummen Robert Walsers, seit Jakob Schaffners Absinken in die Kolportage kennen.

Die deutschschweizerische Dichtung der Gegenwart hat eine doppelte Last auszutragen. Zum einen vollendete sich mit dem Nationalsozialismus die früher schon sich andeutende Trennung der schweizerischen von der deutschen Literatur. Da die welsche Schweiz – trotz Ramuz – die Orientierung nach Paris und der Tessin die Orientierung nach Italien stärker beibehalten haben und so bisher eine wirklich

geschlossene und bewußte schweizerische Nationalliteratur nicht entstehen ließen, hat die alemannische Schweiz nun einen aufreibenden Kampf gegen die Provinzialisierung zu führen. Zum zweiten lebt die heutige deutschschweizerische Literatur im Schatten einer großen Epoche der Epik, die mit dem Riesen Jeremias Gotthelf eingesetzt hatte und selbst in ihren späten Ausläufern – in Spittellers Versuch einer Neusetzung des Versepos, in Schaffners Johannes-Trilogie und dem letzten echten Bildungsroman, in Walsers zauberischer Kleinprosa – noch verpflichtend war. Die Tradition der kritischen Prosa zwar blieb ungebrochen von Bachofen bis zu C. G. Jung und Kaspar Barth. Die Dramatik aber und die Lyrik, die dem schweizerischen Wesen nie besonders lagen, blieben um so mehr im Schatten jener großen epischen Tradition. Bis heute ist darum deutschschweizerische Lyrik erzählend, beschreibend, lehrhaft, raisonnierend, spruchhaft und oft von seldwylerischem Tonfall. Auch in der Lyrik Zollingens der »konkreten Ausnahme«, stoßen wir auf diese Spur.

### *Auf ein Schneckenhaus*

Der gelbe Marmor einer Aphrodite  
Ist auch nicht edler als dies Schneckenhaus.  
Vollkommen schwingt es sich um seine Mitte  
Nach wohlgestuften Horizonten aus.

Liegt das Gesetz der Sternenkreise zierlich  
Und schalkhaft mit geneigtem Pol vor mir?  
Ich ahne Weltbedeutung im manierlich  
Gespielten Plan der Tierbehausung hier.

Es ist der Weg von innen in das Ferne,  
Der sich erweitert und doch nahe bleibt.  
Urnebel ranken sich um dunkle Kerne  
In denen Embryonenleben lebt.

Wo er aus seinem Herzen ruhig wachsen,  
Sich bauen kann, gelingt sich Gott im Traum.

So läuft die Schöpfung auf gedachten Achsen,  
So kommen Tiere und so blüht der Baum.

Wie diese Wirbel windet sich den Widdern  
Das schöne Horn ums Ohr, in dem sie blind,  
Von Rätseeln wie von Rosen auf den Lidern  
Gekränzt, zum Opfer aufgerichtet sind.

Es sproßt an Säulen so, an Reben, Geigen,  
Meermuschliges Geheimnis, Spiel und Ziel.  
Verborgne Dinge will es heiter zeigen,  
Wir sehn es sehnlich, aber sehn nicht viel.

Uns strahlt im Abdruck noch von Gottes Händen  
Die Lust der Schönheit wie mit Heimat an.  
Aus seinen Spuren muß ich ihn vollenden,  
Den Flüchtigen, den königlichen Mann.

Hier schnitzte er, verweilend, die Kamee  
In Karneol, ein rosendämmernd Haus,  
Und schenkte es, damit es darin gehe,  
Ans nächste unscheinbare Wesen aus:

Wohne im Weinberg! Bau mir Klosterstädte!  
In Thymian berauscht dein kleines Herz.  
Mit stummen Fühlern deutest du Gebete,  
Und deine Kuppel glänzt wie grünlich Erz.

So geglückt gerade an diesem Gedicht manches sein mag – zum mindesten im Qualitativen liegt der Schwerpunkt von Zollingers Lyrik auf anderem Gebiete. Näher an sein Wesen heran führen jene Gedichte, in denen das statisch Deskriptive und Didaktische mehr und mehr von einem ziehenden Strom lyrischer Inspiration unterschwemmt zu werden beginnt. Es sind Gedichte, welche des Monographen häufiger Vermutung glaubhaft machen, daß Zollingers größtes Bildungserlebnis nicht ein Gedichtschreiber, sondern Thomas Wolfe mit seinem »Schau heimwärts, Engel« (1929, deutsch 1932) gewesen sei.

### *Italiener singen durch die Nacht*

Italiener singen durch die Nacht,  
Daran bin ich in den Mond erwacht.  
Wunderbar erhellt ein Meer die Luft,  
Weinbergbläue, süß geahnter Duft.  
Schattig strömt der Krater seinen Rauch,  
Schlummerhütte atmet Mais und Lauch.  
Ströme weißer Straßen dampfen Staub  
In das traumbetäubte Sommerlaub.  
Wetterblitze wecken regensatt  
Marmor in Gebirgen, ferne Stadt.  
O die Einsamkeit des Lichts im Sand!  
Ozean verdämmert, salzig Land.  
Aus dem Urwald traurig weht der Chor  
Wandernder, Verlorener empor.  
Pinten qualmen mitternächtlich nah  
Mit Tabak und Schnaps, Harmonika.  
In den Nebeln glänzt der Heimat Klee,  
Wolkenüberschienen fremder See.  
Schluchzend bin ich daran aufgewacht:  
Italiener singen durch die Nacht.

### *Morgenhimmel*

Stürmt herauf in die Steppen des Himmels,  
Braune Horden, Janitscharenschwärme des Morgens!  
Ferne Städte stehn, plündert sie, räumt sie mit Strahlenlanzen  
Mir duftet ihr Staub herab, und das unhörbare  
Geschrei der Jungfrauen glänzt an den Brunnen.  
Sanft stöhnen Dromedare, ihr Auge schmilzt schwarz in Tränen  
Das Offne der Häuser strahlt beinern,  
Backöfen verrauchen,  
In silbernen Nebeln herrenlos wirbeln die Hunde.  
Denn rasseln  
Mit tausend Geröllen

Im Geglitzter der Spieße,  
Ein Fächer aus Pferden, verströmt das Gespann  
Des wilden Tartaren, des Tages.

Von hier ist es nicht mehr weit zu jenen Gedichten, welche Zollingers Sonderstellung innerhalb der deutschschweizerischen Lyrik begründen. Auf dieser lastet bei der umrissenen Erbschaft jener Fluch der Bastelei doppelt, der erstickend über einem Großteil der heutigen deutschen Lyrik hängt und den eine genauere Analyse als eine Danaerprobe der neugermanistischen und anglistischen Seminare entlarven würde. Es ist symptomatisch, daß eine der bedeutendsten Begabungen der deutschschweizer Lyrik, Siegfried Lang, ihr Bestes wohl in Übersetzungen geleistet hat. Unter ausgewogeneren Verhältnissen wäre es nicht statthaft, das Lyrische – so wie wir es hier tun – auf das fast unartikulierte lyrische Strömen einzuengen. In ihm aber gerade ist die Wurzel jenes verfremdenden Schockes zu suchen, den die Gedichte Albin Zollingers in seiner Umwelt ausgelöst haben (und der doch fast nur bei dem unglücklichen Alexander Xaver Gwerder sichtbare Spuren hinterlassen hat).

### *Tiefe des Traums*

In den Sedimenten der Seele nachts  
Gehen Bergstürze nieder,  
Träume mit fallenden Wäldern,  
Fallenden Städten,  
Gewaltig.  
Alle Verlorenheiten,  
Durch die ich kam  
In Jahrmillionen,  
Urschilf, Sandwüsten,  
Krieg im Gebirge  
Funkeln vorüber  
Finsternisrauchend  
Und rieseln am Hange  
Blühender Trümmer,

Verschütten des Herzens  
Blau spiegelnde Brunnen  
In Stürzen getürmter Nächte.

Solche Gedichte lassen aber auch die Gefahren Zollingers erkennen. Es sind die Gefahren von Thomas Wolfe. Häfliger stellt fest, daß diese Dichtung »sich nicht in der Form, sondern im Verströmen erfüllt«. Der Strom der Bilder wird kaum kontrolliert, so daß manche Zuordnungen, ist der erste Stoß einmal verklungen, im Unbestimmten, Ungefährten bleiben. Diese »Unterformung«, dieses überall spürbare Zurückbleiben von ins Beliebiges verfließenden Rändern bringt mit sich, daß bei Zollinger – wie, auf höherer Ebene, bei Theodor Däubler – auf einen Treffer ungleich mehr Nieten kommen. Vom Nachlaß abgesehen, muß man auch in den gedruckt vorliegenden Gedichtbänden die Perlen unter einem erheblichen Ballast an Mißglücktem herausuchen. Das ist wohl mit ein Grund dafür, daß Zollingers lyrisches Werk außerhalb der Schweiz fast unbekannt geblieben ist und in der Schweiz selbst außerhalb des engeren Kreises seiner Freunde in Verschollenheit zu sinken droht. Zollinger hat die Gefahr verspürt und sich in umfangreichen erzählenden und verstreuten essayistischen Versuchen den Boden unter die Füße zu schaffen gesucht, den er im Vers nicht finden konnte. Daß diese Versuche gescheitert sind, ist wohl, was ihn hat zerbrechen lassen. Am reifsten ist darum seine Kunst dort, wo ein ruhender Gegenstand dem Verfließenden sanften Widerstand leistet.

*Kloster Fahr*

Fortblühender Garten Vergangenheit, stiller Vorort des Himmels  
In Wolkenstreifen und Pappeln, Kornhügeln und spiegelndem Wasser  
Die Nonnen ergehen sich durch Gemüsebeete, der Sommerwind  
Spielt in lässigen Fahnen  
Ihrer Gewande, und Wohlgeruch  
Weißer Nelken  
Mit einer Wärme von Hühnerhof brandet herüber

Spröde verschließen  
Sie sich der süßen Welt und lesen  
Sich in die Tiefe Gottes, himmlische Vatikane  
Blenden die Seele, die sehnlich  
Und müde der langen Geduld  
Sich verzehrt  
In der Stille der Prüfung –  
O unabsehlich  
Unnennbar flimmern die Fensterfronten!  
  
Nichts lieben sie so wie  
Ihr Grab  
Im Hofe, im schattigen Schotter, dort werden sie modern,  
Und einer Kirche  
Abgeregnetes Innere, Jüngstes Gericht  
Am Gemäuer, moosig im Eppich  
Mit Engelsgewölk, erkaltete Brandstätte hält  
Ihrer Ewigkeit strengen Schlaf.

Still dunkeln indessen die Fische  
Durch Erlengebüsch, quellen die Ernten und sproßt  
In den Wiegen der Pächter Geschlecht um Geschlecht  
Rauher Bauern, die Pferde stampfen, die Ställe  
Duften mit Strömen der heiligen Milch,  
Wenn morgens Laternen  
Mit blauem Schein  
In Heuhöhen zünden.  
Goldnes Stroh  
In den Straßen versät  
Blitzt sommerlich wallende Funken.

Aber die falbe Salbei  
Und Gebüsche Phloxes  
Entblättern in Kerzen  
Den Heiligen  
Müd um die Füße.  
Gefangene Gottes

Flackern in Zellen, da ferne  
Mit Silos und schwarzem Gestänge,  
Gasometern und Domen die Abendstadt  
Höllennrot angeglüht  
Unter den Bergen dunkelt.

Wir suchten Albin Zollinger allein auf dem Hintergrund seiner schweizerischen Heimat zu zeichnen, an die ihn – wie so mancher anderen Autor unter seinen Landsleuten, bis hin zu Max Frisch und versteckter, Friedrich Dürrenmatt – eine verbitterte Liebe band. Gleichwohl ist es eine schwere Unterlassung, daß (wenn wir uns recht erinnern, nur mit Ausnahme von Soergels »Kristall der Zeit« von 1929!) alle Anthologien, die ein Gesamtbild der deutschsprachigen Lyriken von heute zu geben suchen, ihn nicht zu kennen scheinen. Zollinger gehört als eigenständige Gestalt in jene um 1930 einsetzende Strömung, deren großer Anreger Oskar Loerke ist (manchmal glauben wir dessen Ton bei Zollinger zu verspüren, so am Schluß von »Kloster Fahr«). Sie wird bezeichnet durch die Namen von Wilhelm Lehmann (»Antwort des Schweigens«, 1935), Georg Britting (»Der irdische Tag«, 1935), Georg von der Vring (»Verse«, 1930), Friedrich Bischoff (»Schlesischer Psalter«, 1936), Richard Billinger (»Sichel am Himmel«, 1931) und anderer. Bisher haben wir ausschließlich aus Zollingers Band »Sternfrühe« (1936) zitiert, der das rundeste Bild seiner Lyrik gibt. Zwei Proben aus seinem ersten Band »Gedichte« (1933), der die seit 1926 entstandenen Verse sammelt, mögen zeigen, daß er zum mindesten an einen mittleren Platz jener Reihe gehört.

### *Dungfuhr*

Das kommt im Abend an mit schweren Gäulen,  
Farbe von Brot, grauschumrig, Bernsteinrauch,  
Vom Staube angebleichter breiter Bauch  
Und Beine, Büschel, hornige Borkebeulen.

Die Fuhr, die ein Träumer leise lenkt,  
Ragt wie ein Berg, dampfend in Moos und Mooren.

Wie Licht in einer Hütte nachtverloren  
Hängt die Laterne im Gebälk versenkt.

Nun schwingt die Betzeitglocke drüber hin.  
Es riecht auf einmal nach den fernen Feldern,  
Nach ihren Stoppeln, Furchen, Füchsen, Wäldern,  
Es riecht nach Kindheit, Rübenlichter blühen.

### *Schauer*

Einsam im Nachmittag  
Beginnt vom Dorfe die Glocke  
Dunkel zu klingen.

Über die Reben  
Legt es sich kühl,  
Und dem Bauern im Grase  
Duften die Gräber mit Rosen herüber.

In diesem Band »Gedichte« stoßen wir sogar auf einen Ton, der sich erst nach dem zweiten Weltkrieg bei Günter Eich wiederfindet, so im Ausgang des Zwölffeilers »Sonntag«: »... Vom Sommer der Zeitung / Schlummert der Ahn / In bestäubten Kamillen. / Radfahrer-vereine / Läuten schalmeiend vorüber. / Der Biergarten klappert.« – Es gilt an Albin Zollinger ein Unrecht gutzumachen.

### BIO-BIBLIOGRAPHIE ALBIN ZOLLINGERS

Albin Zollinger wird am 24. Januar 1895 in Rüti, einem größeren Industriedorf im Zürcher Oberland, als Sohn eines Mechanikers geboren. Eine Unterbrechung in das Einerlei einer entbehrungsreichen kleinbürgerlichen Existenz bringt ein 1903 von der Familie unternommener (und 1907 durch die Rückkehr in die Schweiz wieder abgebrochener) Versuch einer Auswanderung nach Argentinien. Der Junge will Zeichenlehrer werden; im Lehrerseminar (1912–16) bricht jedoch die literarische Begabung durch. Erst 1923 findet Zol-

linger eine feste Volksschullehrerstellung im Zürcher Vorort Oerlikon, in der er bis zu seinem Tode verbleibt. Der unglückliche Ausgang einer ersten Ehe (1927–35), die zu sehr »Künstlerhaushalt« war, reißt ihn aus einem einseitig nach innen gerichteten und verträumten Leben, das Zollingers schönste Verse hatte entstehen lassen. Die Probleme des Tages sollen nun bewältigt werden: Zollinger tritt in seine vom Ausbruch des Spanienkrieges bis zum Ausbruch des zweiten Weltkrieges währende »polemische Periode«. Insbesondere als (nebenberuflicher) Redaktor (1936–37) der kulturpolitischen Zeitschrift »Die Zeit« (Bern) führt er einen Zweifrontenkrieg: nach außen gilt der Kampf – von der Position einer schwärmerischen, nicht-sozialistischen »Linken« aus – den totalitären Staaten; nach innen sucht er eine Selbstkritik der schweizerischen Bürgerlichkeit zu erzwingen. Die ungelöste individuelle Problematik Zollingers schlingt sich aber zu sehr in alle Versuche öffentlichen Wirkens ein und läßt ihn nicht zu einer echten kulturpolitischen Leistung kommen. Ein erschöpfendes Leben zwischen Schulstube und der literarischen Arbeit in den Zürcher Cafés ist Spiegel dieser Unfruchtbarkeit. Nach Ausbruch des zweiten Weltkrieges scheint Zollinger in der Einfügung in den Wehrdienst und in einer glücklichen zweiten Ehe Halt zu finden. Aber daß er mit seinem »Bohnenblust« einen das Leben meisternden Weisen gestaltet, vermag nicht zu überdecken, daß Zollingers Leben wie Dichtung zerflackert. Am 7. November 1941 bricht der überarbeitete Körper des 47jährigen unter einem Herzkrampf zusammen. Der Biograph Häfliger sagt über dieses Leben. »Sein Leben war schwierig und unglücklich, doch arm an großen Unternehmungen und Abenteuern gewesen. Dieses Leben bildete überhaupt keinen rechten Kontrapunkt zu den zwölf Bänden von Zollingers literarischem Werk, die Sachlage war vielmehr, daß es auf eine verhängnisvolle Art in diesem Werk aufgegangen war.«

## Das Werk

Das Werk von Albin Zollinger ist in schmerzlicher Weise zweigeteilt. Auf der einen Seite stehen seine Versbände, die ihn zum bedeutendsten schweizerischen Lyriker seit der Generation der Klassiker Keller, Meyer, Leuthold machen. (Wobei anzumerken ist, daß die beiden letzten Bände, insbesondere der eine Art Nachlese darstellende »Haus des Lebens«, neben den frühen erheblich abfallen.) Auf der anderen Seite aber steht Zollingers Prosa, bei der es sich entweder um Jugendwerke handelt (»Die Gärten des Königs«, »Die verlorene Krone«) oder dann um schwer lesbare »Lyriker-Romane«, wo einzelne lyrische Kostbarkeiten (vor allem der Landschaftszeichnung) über das epische Versagen nicht hinwegzutäuschen vermögen. Zollinger hat in sie sowohl seine eigene Problematik wie die seiner schweizerischen Umwelt hineingepackt, ohne doch diese Gefährdungen gestalten zu können. Möglich ist, daß die Romane und Erzählungen Zollingers als Dokumente für eine bestimmte Phase der schweizerischen Geschichte einen Wert behalten.

GEDICHTE: *Gedichte*. 120 S. Verlag Rascher, Zürich 1933. *Sternfrühe*. Neue Gedichte. 130 S. Morgarten-Verlag, Zürich 1936. *Stille des Herbstes*. Gedichte. 144 S. do Verlag 1939. *Haus des Lebens*. Gedichte. 103 S. Atlantis-Verlag, Zürich 1939.

PROSA: *Die Gärten des Königs*, 260 S. Verlag Grethlein, Leipzig u. Zürich 1921. (Im Versailles von Ludwig XIV. spielende Erzählung.) *Die verlorene Krone*. Märchen. 218 S. do Verlag 1922. *Der halbe Mensch*. Roman. 278 S. do Verlag 1929 (Autobiographisch). *Die große Unruhe*. Roman. 322 S. Atlantis-Verlag, Zürich 1939. (Halb Zeitroman, halb Eheroman, 1937 vollendet; spielt in Paris, Berlin, Wien, Argentinien und der Schweiz und will Weltkrise zu Beginn der Dreißiger Jahre gestalten.) *Pfannenstiel*. Die Geschichte eines Bildhauers. 264 S. do Verlag 1940. (Titel nach einem Bergrücken im Kanton Zürich.) *Bohnenblust* oder *Die Erzieher*. Pfannenstiel 2. Teil. 307 S. do Verlag 1942. (Diese beiden Bücher sollten zusammen mit einem ungeschriebenen dritten Band den großen schweizerischen Zeitroman während des zweiten Weltkrieges bilden.) *Der Fröschlacher Kuckuck*. Leben und Taten einer Stadt in zwanzig Abenteuern. 132 S. do Verlag 1941 (hier gibt Häfliger falsche Zahlen.) (Motiven des Lalenbuchs und Gottfried Kellers sowie örtlichen Überlieferungen nachgebildete Satire auf die schweizerische Gegenwart in mittelalterlichem Kostüm.) *Das Gewitter*. Novelle. 139 S. do Verlag 1943 (Autobiographisch).

NACHLASS: Enthält etwa 160 Gedichte (vor allem unreife frühe, vor dem ersten Versband), zwei dramatische Versuche, eine längere Dialogdichtung in Versen »Das Gottgespräch von der Erschaffung der Menschheit«, ein Romanfragment, zahlreiche Erzählungen.

ÜBER ZOLLINGER: *Paul Häfliger*: Der Dichter Albin Zollinger 1895–1941. Eine Monographie. 145 S. Verlag Barblan & Saladin, Freiburg/Schweiz. (Dissertation bei Prof. Alker, Freiburg/Schweiz.) Die vorliegende Bio-Bibliographie stützt sich weitgehend auf das von H. als erstem zusammengetragene Material.

## ANMERKUNGEN

ELISABETH LANGGÄSSER, 1899–1950. Das hier abgedruckte Gedicht steht in dem Band »Der Laubmann und die Rose«. Weitere Bücher von Elisabeth Langgässer: »Wendekreis des Lammes«, »Tierkreisgedichte«, »Tryptichon des Teufels«, »Proserpina«, »Der Gang durch das Ried«, »Das unauslöschliche Siegel«, »Märkische Argonautenfahrt«. (Claassen-Verlag Hamburg).

EMIL STRAUSS begeht am 31. Januar seinen 90. Geburtstag. Er lebt in Freiburg im Breisgau. Die Werke von Emil Strauß sind im Carl Hanser Verlag München erschienen.

PAUL ALVERDES, geb. 1897, wohnt in München.

CYRUS ATABAY ist 1929 in Teheran geboren. Er kam früh nach Deutschland in eine Kadettenschule und blieb in Deutschland auch nach dem Krieg, oftmals den Wohnsitz wechselnd. Er schreibt deutsche Gedichte. Ein Gedichtband erscheint demnächst im Limes-Verlag.

THEODOR HEUSS, geb. 1884 in Brackenheim/Württemberg. Die hier abgedruckte Ansprache wurde zur Verleihung des Büchnerpreises 1955 in Darmstadt gehalten.

MARIE-LUISE KASCHNITZ, Preisträgerin des Büchner-Preises 1955, s. AKZENTE 1954, Heft 4 und 5; 1955, Heft 2.

WALTER HÖLLERER, s. AKZENTE 1954, Heft 4 und 5; 1955, Heft 3 und 4.

ERNST KREUDER, geb. 1903, wohnt in Darmstadt-Eberstadt.

PETER HUCHEL, geb. 1903, lebt in Potsdam-Wilhelmshorst.

MARIANNE KESTING, Theaterkritikerin in München.

VOLKER KLOTZ, geb. 1930, wohnt in Darmstadt.

ELISABETH BROCK-SULZER, s. AKZENTE 1955, Heft 6.

ERICH FRIED, geb. 1921 in Wien, lebt in London. Übersetzungen u. a. von Dylan Thomas.

RICHARD HEY, geb. 1926, wohnt in Berlin. Das Stück »Thymian und Drachentod«, aus dem wir einen Auszug bringen, wurde 1955 im Staatstheater Stuttgart uraufgeführt.

PETER HÄRTLING, geb. 1933 in Chemnitz. Ein Gedichtband »Yamins Stationen« erschien 1955 im Bechtle-Verlag Esslingen.

RUTH REHMANN, Studentin der Kunstgeschichte und der Musikwissenschaft in Berlin und Köln; Chansonsängerin; Journalistin in Bonn; Reisen durch Nordafrika.

HANS SCHWAB-FELISCH, geb. 1918 in Dresden.

ARMIN MOHLER, geb. 1920 in Basel, Auslandsberichterstatte in Paris.

## RÜCKBLICK

auf Heft 6/1955

GEDICHTE von Hans Bender, Rainer Brambach, Hans W. Cohn, Günter Grass, Wilhelm Lehmann, Georg von der Vring

GUNAR ORTLEPP · Stundenglas

KARL KRAUS UND DIE SPRACHE

HELMUT UHLIG · Vom Pathos der Syntax

GÜNTHER BUSCH · Der sprachliche Weltentwurf

ELISABETH BROCK-SULZER · Karl Kraus und das Theater

HEIMITO VON DODERER · Innsbrucker Rede

GÜNTHER GRASS · Meine grüne Wiese

GERTRUD FUSSENEGGER · Viktorin

KÜRZESTGESCHICHTEN von Heimito von Doderer, Gisela Elsner, Günter Grass, Adriaan Morriën

BUCHBESPRECHUNGEN zu Franz Kafka, Oskar Loerke, Frido Lampe; von Hans S. Reiss, Alfred Bourk, Jan Dornum

WALTER JOHANNES SCHRÖDER · Über Ironie in der Dichtung

## VORSCHAU

auf den Inhalt weiterer Hefte

ERZÄHLUNGEN von Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Hans Bender, Heinrich Böll, Heimito von Doderer, Heinz Friedrich, Max Frisch, Gerd Gaiser, Karl August Horst, Friedrich Georg Jünger, Marie-Luise Kaschnitz, Werner Lutz, Hans Erich Nossack, Friedrich Rasche, Gustav Regler, Ruth Rehmann, Martin Walser

GEDICHTE von Ingeborg Bachmann, Gottfried Benn, Klaus Bremer, Georg Britting, Paul Celan, Günter Eich, Peter Gan, Max Hölzer, Horst Lange, Adriaan Morriën, Gerhard Neumann, Heinz Piontek, Junge Österreichische Lyrik

BEITRÄGE zum Übersetzungsproblem, zu Dichtung und Film, zu Dichtung und Fernsehen, zu Dichtung und Interpretation, zu Dichtung und Öffentlichkeit

UNTERSUCHUNGEN von Theodor W. Adorno, Richard Alewyn, J. F. Angeloz, Gottfried Benn, Walter Boehlich, Hg. Brenner, Wilhelm Emrich, Albrecht Fabri, Hans Hennecke, Kurt Leonhard, Fritz Martini, Günther Müller, Herbert Nette, E. W. Palm, Wolfgang Paulsen, Paul Requadt, Heinz Schöffler, Helmut Viebrock, Giorgio Zampa

AUS DEM NACHLASS von Paul Klee, Elisabeth Langgässer, Oskar Loerke, Alfred Mombert, René Schickele

---

Diesem Heft liegt ein Prospekt des Carl Hanser Verlages bei

